J. Haydn : Simfonia „londoneză" nr. 7 (104) în Re Major
„Cimpoiul"

Corale de Bach : Completări

M. G. G - „Oratoriuri"

Scanned with OKEN Scanner

VORWORT

Der vorliegende Band vereinigt drei voneinander unabhängige Werkgruppen aus Bachs choralgebundenem Orgelschaffen: das Orgelbüchlein BWV 599–644, die Sechs Choräle von verschiedener Art BWV 645–650 („Schübler-Choräle") und die vier Choralpartiten „Ach, was soll ich Sünder machen" BWV 770, „Christ, der du bist der helle Tag" BWV 766, „O Gott, du frommer Gott" BWV 767 und „Sei gegrüßet, Jesu gütig" BWV 768.

Der Text des Orgelbüchleins ist durch den erhaltenen autographen Sammelband gesichert. Die umfangreiche sonstige Überlieferung geht fast ausnahmslos auf diese Quelle zurück und ist daher für die Textgestalt ohne Bedeutung. Nur die beiden Frühfassungen BWV 630a – diese Fassung wird hier zum ersten Mal vorgelegt – und BWV 638a sowie der Schluß der Spätfassung BWV 620 (vgl. den Kritischen Bericht zu NBA IV/1) sind der abschriftlichen Überlieferung entnommen. Die übrigen Frühfassungen BWV 620a, 631a und 634 (zu BWV 633) finden sich dagegen im Autograph selbst.

Bach hat das Orgelbüchlein als einen vollständigen Choral-Jahrgang für die Orgel angelegt und im Autograph die Überschriften zu 164 Choralbearbeitungen im voraus niedergeschrieben, aber davon nur 46 Sätze ausgeführt sowie einen weiteren skizziert. Den Torsocharakter der Sammlung kann man nur vermutungsweise erklären (vgl. den Kritischen Bericht zu NBA IV/1).

Die Entstehungszeit des Orgelbüchleins läßt sich allein auf Grund der Chronologie der Bachschen Handschrift näher bestimmen. Bach hat die Sammlung während seiner Weimarer Organistenzeit – anscheinend Ende 1713 – begonnen. Die Ausarbeitung wurde offenbar drei ganze Jahre hindurch bis 1716 fortgeführt, dann aber abgebrochen. Den lehrhaften Titel ergänzte Bach später in Köthen. Revisionen und vereinzelte Nachträge (BWV 613 und die Skizze „O Traurigkeit, o Herzeleid") datieren aus Bachs Leipziger Zeit. (Zur Frage nach der Chronologie im einzelnen, dem Anteil an Ur- und Reinschriften im Autograph sowie nach Art und Bedeutung des Choralrepertoires verweisen wir auf den Kritischen Bericht zu NBA IV/1).

Zur Notationsweise ist folgendes zu bemerken: Bach notiert in der Regel auf zwei Systemen und kennzeichnet darum häufig den Eintritt des Pedals durch besondere Zusätze („Ped." oder „P."). Diese Angaben entfallen in vorliegender Ausgabe stillschweigend, da das Pedal in der NBA durchgehend auf einem eigenen System notiert wird und die Pedalzuordnung an keiner Stelle zweifelhaft ist. Auf Grund der modernen Schlüsselung in der NBA mußte die Verteilung des Notentextes auf die beiden oberen Systeme den Vorlagen gegenüber in vielen Fällen geändert werden. Dies geschah allein nach den Gesichtspunkten der graphischen Übersichtlichkeit und ohne Rücksicht auf die spieltechnische Zuordnung des Textes zur rechten oder linken Hand im oberen oder mittleren System. Eine solche Zuordnung ist auch in den Vorlagen nicht zu erkennen. Ebenso sagt das Notenbild in der NBA nichts über das Spiel auf einem oder auf zwei Manualen aus. Wo Bach das Spiel auf zwei Manualen wünscht, verlangt er dies ausdrücklich durch einen entsprechenden Zusatz in der Überschrift („à 2 Clav. e Ped."). Die zweimanualige Ausführung ist zwar auch in anderen Fällen spieltechnisch möglich, sollte aber mit Zurückhaltung praktiziert werden.

Die Verzierungen und Artikulationsbezeichnungen folgen jeweils der Hauptquelle; wo gelegentlich Ergänzungen aus Analogiegründen notwendig erschienen, sind diese in der unten dargestellten Weise typographisch kenntlich gemacht.

Die nach dem Notenstecher und Verleger so genannten Schübler-Choräle BWV 645–650 gehören zu den wenigen Werken Bachs, die noch zu seinen Lebzeiten gedruckt worden sind. Der Originaldruck erschien um das Jahr 1748. Bei den sechs Choralbearbeitungen handelt es sich – nachweisbar bzw. im Falle von BWV 646 vermutlich – um Transkriptionen älterer Bachscher Kantatensätze. Wie die authentischen Lesarten der Stichfassung gegenüber den Kantatenfassungen zeigen, war Bach anscheinend selbst an der Drucklegung beteiligt. In Bachs Handexemplar der Schübler-Choräle, das erst seit wenigen Jahren wieder für die Forschung zugänglich ist, sind Stichfehler berichtigt und gleichzeitig neue Lesarten geschaffen. Ihnen folgt unsere Ausgabe.

Die vier Choralpartiten gehören ausnahmslos Bachs früher Schaffensentwicklung an, BWV 768 datiert wohl aus den frühen Weimarer Jahren, die anderen – BWV 770, 766, und 767 – aus der vor-Weimarer Zeit (vor 1708). Ebenso wie die Mehrzahl von Bachs übrigen frühen Orgel- und Klavierwerken sind auch die Choralpartiten nicht autograph, sondern allein in Abschriften überliefert. Die

Scanned with OKEN Scanner

Echtheit der Werke erscheint durch diese Quellen aus Bachs frühem Umkreis glaubhaft verbürgt. (Zu den stilistischen Besonderheiten der Choralpartita BWV 770 vgl. den Kritischen Bericht zu NBA IV/1).

*

Die vorliegende Ausgabe bietet den kritisch-revidierten Text der *Neuen Bach-Ausgabe* (NBA), Serie IV, Band 1. Mit Ausnahme der Werktitel sind sämtliche Zusätze des Herausgebers gekennzeichnet, und zwar Buchstaben durch Kursivdruck, Bögen durch Punktierung, sonstige Zeichen (z. B. Ornamente) durch kleineren Stich. Daher werden alle der Quelle entnommenen Buchstaben – auch dynamische Zeichen wie f, p usw. – in geradem Druck wiedergegeben.
Als Werktitel werden normalisierte Titel gewählt (die originalen Titel können dem Kritischen Bericht zu NBA IV/1 entnommen werden); Satzüberschriften werden dagegen im originalen Wortlaut wiedergegeben.
Die Akzidenzien sind nach den heute geltenden Regeln gesetzt. Zusatzakzidenzien, die vom Herausgeber nach eigenem Ermessen gesetzt wurden (die also nicht durch die Umschreibung nach den heute gebräuchlichen Regeln notwendig wurden), werden in kleinerem Stich wiedergegeben. Zu weiteren Einzelheiten vgl. den Kritischen Bericht zu NBA IV/1.

DIE CHORALMELODIEN (vgl. S. VIII ff.)

Eine Gesangbuchquelle für die Melodiefassungen der Bachschen Choralbearbeitungen des Orgelbüchleins ist bislang nicht bekanntgeworden. Gleiches gilt für die Schübler-Choräle wie auch für die Choralpartiten. Die nachfolgende Übersicht bietet daher notgedrungen weder vollkommen übereinstimmende Melodieversionen, noch läßt sie Rückschlüsse auf etwaige eigenmächtige Eingriffe Bachs in seine Melodievorlage zu. Sie dient lediglich zur Orientierung über Weise und Text der Choräle, da deren Kenntnis heute nicht mehr in jedem Fall vorausgesetzt werden kann. Wir wählen zu diesem Zweck in Anlehnung an NBA IV/4 jeweils eine Druckfassung aus einem örtlich und zeitlich möglichst [illegible]eliegenden Melod[illegible]ngesangbuch mit dessen Textunterlegung (in moderner Rechtschreibung) sowie eine Bachsche Fassung, die, soweit möglich, einem Kantatensatz oder der Sammlung *Johann Sebastian Bachs vierstimmige Choralgesänge. Theil 1–4. Leipzig, bey Johann Gottlob Immanuel Breitkopf*, 1784–1787, entnommen wird. Ist die Melodie in keinem Gesangbuch aus dem Umkreis Bachs enthalten, so wird sie nach Johannes Zahn, *Die Melodien der deutschen evangelischen Kirchenlieder*, 6 Bände, Gütersloh 1889–1893, wiedergegeben. Steht kein Bachscher Vokalsatz zur Verfügung, so wird die mutmaßlich zugrundeliegende Melodiegestalt aus der Orgelkomposition selbst entwickelt (unter Weglassung ornamentaler Zusätze und mutmaßlich von Bach vorgenommener Veränderungen).
Da die Melodienübersicht nur praktischen Zwecken dient, werden Korrekturen belangloser Fehler sowie Vereinheitlichungen wie Transposition in die Tonart der Bachschen Choralbearbeitung, Notierung im Violinschlüssel, Kürzung langer Schlußnoten, Ergänzung fehlender Taktstriche, Fermaten u. a. stillschweigend vorgenommen.

1. Orgelbüchlein

Als Gesangbücher aus Bachs biographischem Umfeld werden herangezogen: *Hoch-Fürstliches Sachsen-Weissenfelsisches vollständiges Gesang- Und Kirchen-Buch . . . Anno 1714*, im folgenden: Weißenfels 1714; und *PSALMODIA SACRA, Oder: Andächtige und schöne Gesänge . . . GOTHA 1715*, im folgenden: Gotha 1715.

2. Schübler-Choräle

Die textierten, nach Gesangbuchdrucken wiedergegebenen Versionen entstammen, da die Schübler-Choräle in Bachs Leipziger Zeit zu datieren sind, dem von Gottfried Vopelius herausgegebenen *Neu Leipziger Gesangbuch*, Leipzig 1682. Für das bei Vopelius fehlende „Kommst du nun, Jesu, vom Himmel herunter" wird auf Gotha 1715 zurückgegriffen.

3. Choralpartiten

Zu diesen offenbar früh entstandenen Werken werden wiederum dieselben Vorlagen herangezogen wie für das Orgelbüchlein. Lediglich für „O Gott, du frommer Gott" wird, da sowohl die Melodiengesangbücher aus Bachs näherem Umkreis als auch Bachs vierstimmige Sätze stets andere Melodien bieten, auf folgende Vorlagen zurückgegriffen:

Voll-ständiges Gesangbuch, Lüneburg 1661 (das wiederum die übrigen Partitenmelodien nicht enthält), Melodie „Ach Jesu, dessen Treu"

Georg Christian Schemelli, *Musicalisches Gesangbuch*, Leipzig 1736, Melodie *Ich freue mich in dir*

Heinz-Harald Löhlein

Scanned with OKEN Scanner

PREFACE

The present volume brings together three mutually independent groups of works from Bach's chorale-based compositions for organ: the Little Organ Book, BWV 599–644; the Six Chorales "von verschiedener Art" (the "Schübler-Chorales"), BWV 645–650; and the four chorale-partitas "Ach, was soll ich Sünder machen" (BWV 770), "Christ, der du bist der helle Tag" (BWV 766), "O Gott, du frommer Gott" (BWV 767), and "Sei gegrüßet, Jesu gütig" (BWV 768).

The authenticity of the text of the Little Organ Book is ascertained through the existence of the autograph manuscript book. The numerous other sources stem practically without exception from this book and are therefore insignificant with regard to text. The only copies that are independent of the tradition stemming directly from the autograph are the two early versions BWV 630a (which is presented here for the first time) and BWV 638a, and the ending of a later version of BWV 620 (see the Critical Commentary to *NBA* IV/1). The other earlier versions BWV 620a, 631a, and 634 (for BWV 633) are part of the autograph itself.

Bach intended the Little Organ Book to be an organist's compendium of chorale arrangements for the entire church year, and in the autograph he inscribed the titles of 164 chorales beforehand, only to complete 46 of these (with a forty-seventh merely sketched). It may only be conjectured why the collection remained a torso (see the Critical Commentary to *NBA* IV/1).

The composition date of the Little Organ Book can be rather accurately determined on the basis of the chronology of Bach's handwriting. Bach apparently began the collection in late 1713, while an organist at Weimar. The work seems to have continued for three whole years, through 1716, but then to have been interrupted. Bach added the didactic title later in Köthen. Revisions and subsequent appended work (BWV 613 and the sketch "O Traurigkeit, o Herzeleid") date from Bach's Leipzig period. (On questions relating to the chronology of individual parts, the proportion of fresh composition *versus* fair copy in the autograph, and the character and significance of the chorale repertoire represented, see the Critical Commentary to *NBA* IV/1.)

It is of interest that as a rule, Bach notated the arrangements on two staves and usually indicated pedal entrances with special signs ("Ped." or "P."). These indications are obviated in the present edition, since throughout the *NBA* the pedal is notated on a separate staff and there is never any doubt as to what part is intended for the pedal. In the upper two staves, many changes from the prototype are necessitated by the use of conventional modern clefs, which affects how the music is apportioned to each hand. Easy legibility, without regard to technical considerations, is the only principle followed in this reapportionment of music between the upper two staves; it should be pointed out, however, that analogous technical considerations are also apparently ignored in the prototype. Likewise the *NBA* text gives no indication concerning the use of a single or double manual. When Bach desired the use of a double manual, he indicated it expressly with a corresponding inscription ("à 2 Clav. e Ped."). Double-manual performance is certainly technically possible in other places as well, but should be practiced with restraint.

Ornaments and articulation signs follow the main source; occasional editorial additions, indicated typographically as described below, are made as required to maintain consistency between parallel passages.

The so-called "Schübler-Chorales" (BWV 645–650) are among the few works by Bach that were printed during his lifetime. Their title derives from the engraver and publisher. The work was first published around 1748. The pieces are arrangements of earlier cantata movements of Bach's (in the case of BWV 646 we do not know the original setting). Bach himself apparently took part in the production of this publication, since the engraved version presents a more authentic reading of the text than do the cantata versions. In Bach's personal copy of the "Schübler-Chorales," which only several years ago has again become available for research purposes, misprints are corrected and new readings are added. Our edition incorporates these emendations.

The four chorale-partitas are without exception products of Bach's earlier compositional development, BWV 768 dating most likely from the early Weimar years, and the others (BWV 770, 766, and 767) from the pre-Weimar period (i. e. before 1708). As with most of Bach's other early organ and keyboard works, no autograph but only copies have survived of the chorale-partitas. The authenticity of the works is credibly established on the basis of these apograph sources from Bach's early milieu. (On the stylistic peculiarities of chorale-partita BWV 770, see the Critical Commentary to *NBA* IV/1.)

Scanned with OKEN Scanner

This edition gives the critically revised text of the *Neue Bach-Ausgabe* (*NBA*), Series IV, Volume 1. With the exception of titles of works, all editorial additions are indicated as follows: letters in italics; slurs and ties with dotted lines; other signs (e. g. ornaments) in smaller type. Therefore all letters taken from the source—including dynamic indications such as p, f, etc.—are in regular type.
Main titles have been chosen to fit standard categories (the original titles can be found in the Critical Commentary to *NBA* IV/1); movement titles however are transmitted exactly as in the original.
Accidentals are indicated in accordance with accepted modern usage. Accidentals that the editor has added according to his own discretion (and which therefore are not strictly required by modern usage) appear in smaller type.
For further details see the Critical Commentary to *NBA* IV/1.

THE CHORALE MELODIES

Up to now no song-book source for the melodic versions of the chorales used in Bach's Little Organ Book is known. The same holds true for the "Schübler-Chorales" and for the chorale-partitas, too. Therefore the following summary cannot provide comprehensive melodic correspondences, nor can it facilitate conclusions about Bach's own alterations to his melodic prototypes. It serves merely as an introduction to the chorale tunes and texts, universal familiarity with which can no longer be assumed. For this purpose we have followed the practice of *NBA* IV/4 in selecting a melodic version (with its verbal text rendered in modern orthography) from a printed song-book that originated as closely as possible in place and time to the period of composition of these organ arrangements, in conjunction with another version of the chorale melody from Bach's works, preferably from a cantata movement or the collection *Johann Sebastian Bachs vierstimmige Choralgesänge. Theil 1–4. Leipzig, bey Johann Gottlob Immanuel Breitkopf, 1784–1787*. If the melody is present in no song-book of Bach's circle, it is given as it appears in Johannes Zahn, *Die Melodien der deutschen evangelischen Kirchenlieder*, 6 volumes (Gütersloh, 1889–93). If there is no vocal setting by Bach available for comparison, the conjectural basic melody is extracted from the organ composition itself (with omission of ornaments and other alterations presumably added by Bach).
Since this melodic summary serves only a practical purpose, corrections of minor errors and other standard procedures such as transposition to the key of the Bach arrangement, use of treble clef, abbreviation of long cadential tones, and the addition of missing bar lines, fermatas etc. are made without special mention.

1. Little Organ Book

The song-books, chosen from Bach's milieu, are: *Hoch-Fürstliches Sachsen-Weissenfelsisches vollständiges Gesang- Und Kirchen-Buch . . . Anno 1714*, briefly designated here as Weißenfels 1714; and *PSALMODIA SACRA, Oder: Andächtige und schöne Gesänge . . . GOTHA 1715*, designated here as Gotha 1715.

2. "Schübler-Chorales"

Since the "Schübler-Chorales" date from Bach's Leipzig period, the texted versions given here are from the *Neu Leipziger Gesangbuch*, edited by Gottfried Vopelius (Leipzig, 1682). "Kommst du nun, Jesu, vom Himmel herunter," missing from Vopelius, is taken from Gotha 1715.

3. Chorale-partitas

The same prototypes serve for these manifestly early works as for the Little Organ Book. A problem exists only with "O Gott, du frommer Gott," for which the song-books most closely related to Bach's circle, as well as Bach's own four-part settings, give different melodies; therefore the following sources are used for prototypes:

Voll-ständiges Gesangbuch, Lüneburg 1661 (which does not give the melodies used in the other chorale-partitas), to the text "Ach Jesu, dessen Treu"
Georg Christian Schemelli, *Musicalisches Gesangbuch*, Leipzig 1736, to the text *Ich freue mich in dir*.

Heinz-Harald Löhlein
(Translated by Tilden A. Russell)

Scanned with OKEN Scanner

1 Nun komm, der Heiden Heiland

Altkirchlich/Martin Luther 1524
Melodiefassungen: BWV 62/6 und Weißenfels 1714

Ambrosianischer Hymnus *Veni redemptor gentium*
Martin Luther 1524

2 Gott, durch deine Güte / Gottes Sohn ist kommen

Michael Weisse 1531
Melodiefassungen: BWV 318 und Weißenfels 1714
(Text *Gott, durch deine Güte* nach Weimar 1713)

Gott, durch deine Güte: Johann Horn 1544
Gottes Sohn ist kommen: Johann Spangenberg 1544

3 Herr Christ, der ein'ge Gottessohn / Herr Gott, nun sei gepreiset

Erfurt 1524
Melodiefassungen: BWV 96/6 und Gotha 1715
(Text *Herr Gott, nun sei gepreiset* nach Weimar 1713)

Herr Christ, der ein'ge Gottessohn: Elisabeth Creutziger (Cruciger) 1524
Herr Gott, nun sei gepreiset: Erfurt 1550

4 Lob sei dem allmächtigen Gott

Michael Weisse 1531
Melodiefassungen: nach BWV 602 und Zahn 339
(Text nach Weimar 1713)

Scanned with OKEN Scanner

Michael Weisse 1531

Martin Luther 1524

5 Puer natus in Bethlehem

Lucas Lossius 1553
Melodiefassungen: BWV 65/2 und Gotha 1715
(Text nach Weimar 1713)

14. Jahrhundert

6 Gelobet seist du, Jesu Christ

Johann Walter 1524
Melodiefassungen: BWV 91/6 und Gotha 1715

7 Der Tag, der ist so freudenreich

15. Jahrhundert / Wittenberg 1533
Melodiefassungen: BWV 294 und Gotha 1715

Vorreformatorische Übersetzung des lateinischen
Dies est laetitiae

Scanned with OKEN Scanner

8 Vom Himmel hoch, da komm ich her

Martin Luther 1539
Melodiefassungen: BWV 248/17 und Gotha 1715

Martin Luther 1535

9 Vom Himmel kam der Engel Schar

1543
Melodiefassungen: nach BWV 607 und Gotha 1715

Martin Luther 1543

10 In dulci jubilo

14. Jahrhundert / Wittenberg 1533
Melodiefassungen: BWV 368 und Gotha 1715

14. Jahrhundert

11 Lobt Gott, ihr Christen, allzugleich

Nicolaus Herman 1554
Melodiefassungen: BWV 195/6 und Gotha 1715

Nicolaus Herman 1560

12 Jesu, meine Freude

Johann Crüger 1653
Melodiefassungen: BWV 87/7 und Weißenfels 1714

Johann Franck 1653

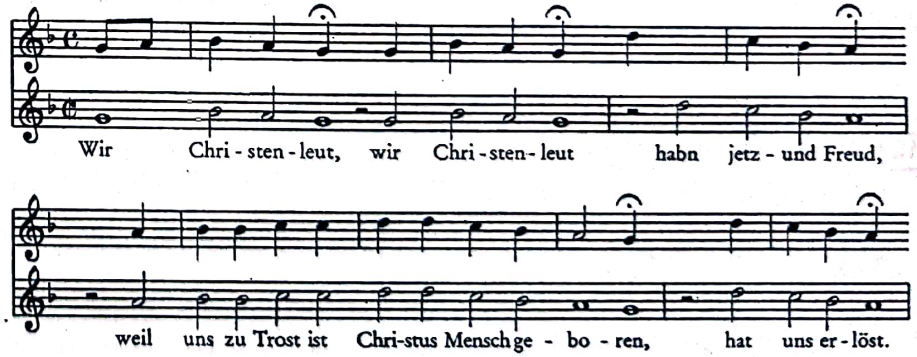
13 Christum wir sollen loben schon

Altkirchlich / Wittenberg 1533
Melodiefassungen: nach BWV 121/6 und Weißenfels 1714
(Textunterlegung in beiden Vorlagen mehrdeutig)

Übersetzung des lateinischen Hymnus
A solis ortus cardine durch Martin Luther 1524

14 Wir Christenleut

Dresden 1593
Melodiefassungen: BWV 40/3 und Weißenfels 1714



Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

Caspar Füger 1592

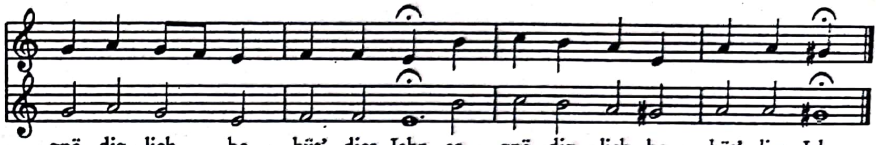
15 Helft mir Gotts Güte preisen

Wolfgang Figulus 1575
Melodiefassungen: BWV 16/6 und Gotha 1715

Paul Eber 1580

16 Das alte Jahr vergangen ist

Johann Steuerlein 1588
Melodiefassungen: BWV 288 und Gotha 1715



Johann Steuerlein 1611

17 In dir ist Freude

Giovanni Gastoldi 1591
Melodiefassungen: nach BWV 615 und Gotha 1715
(Text z. T. verderbt, ergänzt nach Weimar 1713)

Johann Lindemann 1598

Scanned with OKEN Scanner

18 Mit Fried und Freud ich fahr dahin

Johann Walter 1524
Melodiefassungen: BWV 83/5 und Gotha 1715

Nach dem Lobgesang des Simeon, Lukas 2, 29 ff.
Martin Luther 1524

19 Herr Gott, nun schleuß den Himmel auf

Michael Altenburg 1620
Melodiefassungen: nach BWV 617 und Gotha 1715

Tobias Kiel 1620

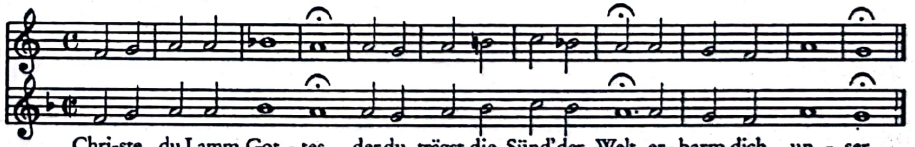
20 O Lamm Gottes, unschuldig

Altkirchlich / Nicolaus Decius / Johann Spangenberg 1545
Melodiefassungen: BWV 401 und Gotha 1715

Nach dem *Agnus Dei* von Nicolaus Decius 1531/1539

21 Christe, du Lamm Gottes

Martin Luther 1528
Melodiefassungen: nach BWV 23/2 und Gotha 1715
(ohne Amen)



Nach dem *Agnus Dei*, Braunschweig 1528

Christus, der uns selig macht

Michael Weisse 1531
Melodiefassungen: BWV 283 und Gotha 1715

Übersetzung des lateinischen Stundenliedes
Patris sapientia, veritas divine
durch Michael Weisse 1531

22 Da Jesus an dem Kreuze stund

Leipzig 1545
Melodiefassungen: BWV 621 und Gotha 1715

Johann Böschenstain 1515,
„gebessert" von Vincent Schmuck 1617

23 O Mensch, bewein dein Sünde groß

Straßburg 1526
Melodiefassungen: BWV 402 und Gotha 1715

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

Sebald Heyden 1525

24 Wir danken dir, Herr Jesu Christ, daß du für uns gestorben bist

Johann Eccard 1597
Melodiefassungen: BWV 336 und Gotha 1715

Christoph Fischer 1597

25 Hilf, Gott, daß mir's gelinge

Erfurt 1545
Melodiefassungen: BWV 343 und Weißenfels 1714

Heinrich Müller von Zütphen 1524/1536

26 Christ lag in Todesbanden

Johann Walter 1524
Melodiefassungen: BWV 158/4 und Weißenfels 1714

Scanned with OKEN Scanner

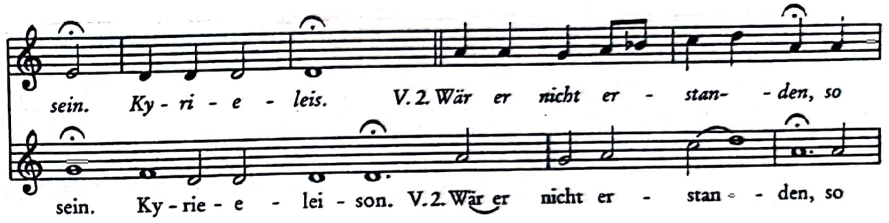
Martin Luther 1524

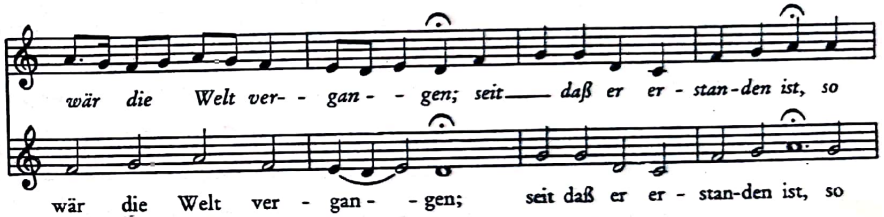
27 Jesus Christus, unser Heiland, der den Tod überwand

Wittenberg 1533
Melodiefassungen: BWV 364 und Gotha 1715

*) Vorlage 1 Ton tiefer, wohl Druckfehler.

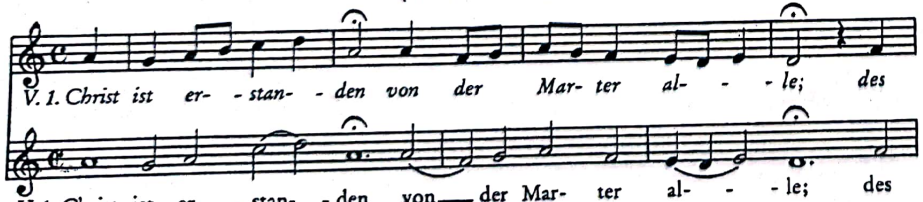
Martin Luther 1524

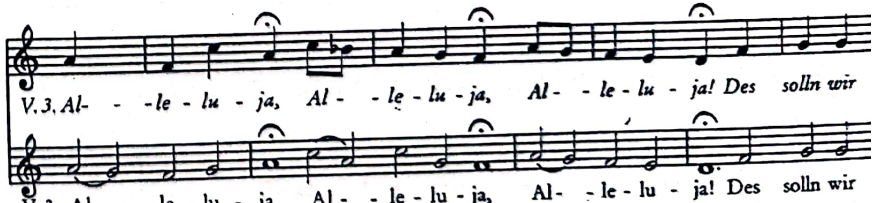




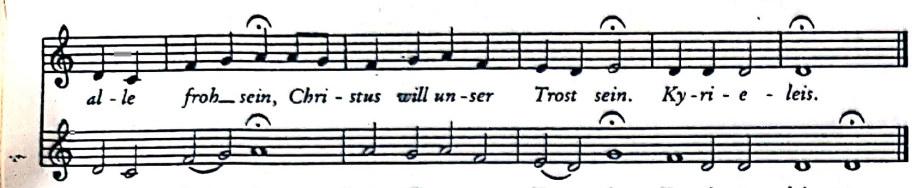
28 Christ ist erstanden

12. Jahrhundert / Wittenberg 1533
Melodiefassungen: BWV 276 und Gotha 1715
(Text zu Versus 2, Zeile 1 in Gotha 1715 unklar unterlegt)





Scanned with OKEN Scanner



12. Jahrhundert

Nicolaus Herman 1560

29 Erstanden ist der heilge Christ

Michael Weisse 1531 / Melchior Vulpius 1609
Melodiefassungen: BWV 628 und Gotha 1715

Das lateinische *Surrexit Christus hodie*
deutsch 1544

30 Erschienen ist der herrliche Tag

Nicolaus Herman 1560
Melodiefassungen: BWV 67/4 und Gotha 1715

31 Heut triumphieret Gottes Sohn

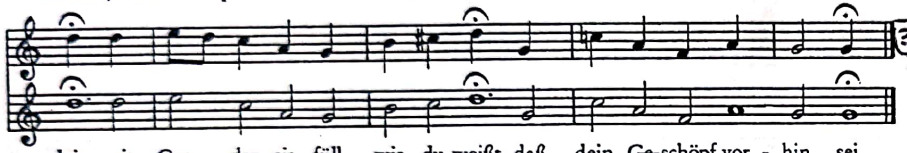
Bartholomäus Gesius 1601
Melodiefassungen: BWV 342 und Weißenfels 1714

Basilius Förtsch 1607

Scanned with OKEN Scanner

32 Komm, Gott Schöpfer, Heiliger Geist

Altkirchlich / Wittenberg 1533
Melodiefassungen: BWV 370 und Gotha 1715



Der lateinische Hymnus *Veni creator spiritus*,
deutsch von Martin Luther 1524

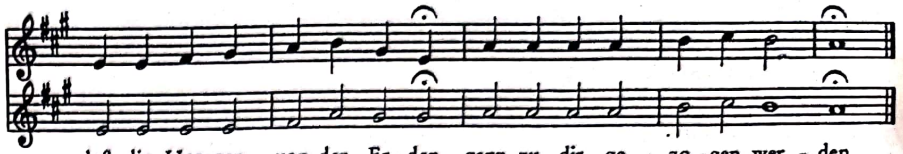
33 Herr Jesu Christ, dich zu uns wend

Görlitz 1648
Melodiefassungen: BWV 332 und Weißenfels 1714

Herzog Wilhelm von Sachsen-Weimar (?) 1648

34 Liebster Jesu, wir sind hier

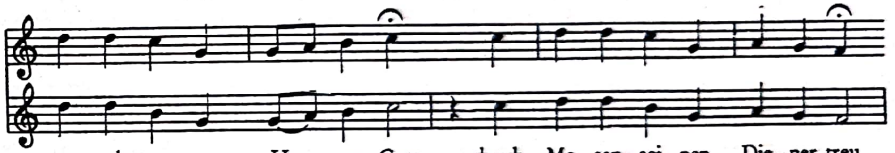
Darmstadt 1687
Melodiefassungen: BWV 373 und Gotha 1715



Tobias Clausnitzer 1663

35 Dies sind die heilgen zehn Gebot

Erfurt 1524
Melodiefassungen: BWV 298 und Weißenfels 1714



Martin Luther 1524

36 Vater unser im Himmelreich

Leipzig 1539
Melodiefassungen: BWV 101/7 und Gotha 1715

Scanned with OKEN Scanner

Martin Luther 1539

37 Durch Adams Fall ist ganz verderbt

Wittenberg 1533
Melodiefassungen: nach BWV 109/6 (Corno) und Gotha 1715

Lazarus Spengler 1524

38 Es ist das Heil uns kommen her

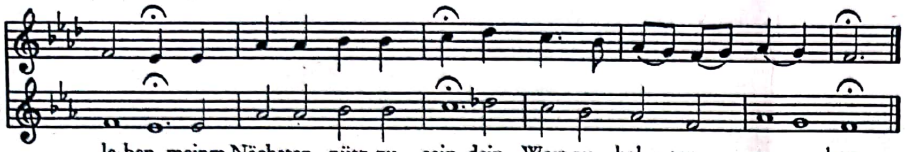
Erfurt 1524
Melodiefassungen: BWV 9/7 und Gotha 1715

Paul Speratus 1524

39 Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ

Wittenberg 1533
Melodiefassungen: BWV 185/6 und Gotha 1715

Scanned with OKEN Scanner



Johann Agricola 1531

Paul Eber um 1560

40 In dich hab ich gehoffet, Herr

Straßburg 1560
Melodiefassungen: nach BWV 640 und Zahn 2459
(Text nach Weimar 1713)

Adam Reussner 1533

41 Wenn wir in höchsten Nöten sein

Louis Bourgeois 1547 / Wittenberg 1567
Melodiefassungen: BWV 431 und Gotha 1715

42 Wer nur den lieben Gott läßt walten

Georg Neumark 1657
Melodiefassungen: BWV 197/10 und Weißenfels 1714

Georg Neumark 1657

43 Alle Menschen müssen sterben

Darmstadt 1687
Melodiefassungen: nach BWV 643 und Weißenfels 1714
(Text nach Weimar 1713)

Scanned with OKEN Scanner

Johann Georg Albinus (auch Johann Rosenmüller zugeschrieben) 1652

44 Ach wie flüchtig, ach wie nichtig

Braunschweig und Berlin 1661
Melodiefassungen: BWV 26/6 und Gotha 1715

Michael Franck 1652 oder früher

2. Schübler-Choräle · "Schübler-Chorales"

45 Wachet auf, ruft uns die Stimme

Philipp Nicolai 1599
Melodiefassungen: BWV 140/7 und Vopelius 1682

Philipp Nicolai 1599

Scanned with OKEN Scanner

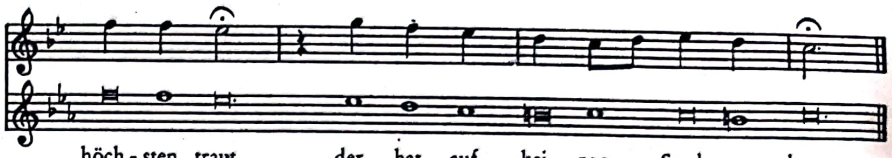
46 Wo soll ich fliehen hin / Auf meinen lieben Gott

Melchior Vulpius 1609
Melodiefassungen: BWV 148/6 und Vopelius 1682

Wo soll ich fliehen hin: Johann Heermann 1630
Auf meinen lieben Gott: Anonymus, vor 1603

47 Wer nur den lieben Gott läßt walten

Georg Neumark 1657
Melodiefassungen: BWV 93/7 und Vopelius 1682



Georg Neumark 1657

48 Meine Seele erhebt den Herren

Nach dem Tonus peregrinus der Offiziumspsalmodie
Melodiefassungen: nach BWV 10/1 und Vopelius 1682

Der Lobgesang der Maria, Lukas 1, 46–55

49 Ach bleib bei uns, Herr Jesu Christ

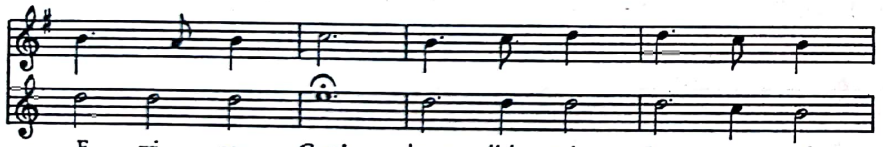
Seth Calvisius 1594
Melodiefassungen: BWV 253 und Vopelius 1682

Scanned with OKEN Scanner

Nach dem lateinischen *Vespera iam venit* von Philipp Melanchthon,
deutsch 1579 / Nikolaus Selnecker 1572

50 Kommst du nun, Jesu, vom Himmel herunter auf Erden

Stralsund 1665
Melodiefassungen: BWV 137/5 und Gotha 1715
(Text nach Wagner, Leipzig 1697)



Kaspar Friedrich Nachtenhöfer 1684

51 Ach, was soll ich Sünder machen

Weltlich Altdorf 1653 / geistlich Johann Flittner 1661
Melodiefassungen: BWV 259 und Gotha 1715

Johann Flittner 1661

52 Christ, der du bist der helle Tag

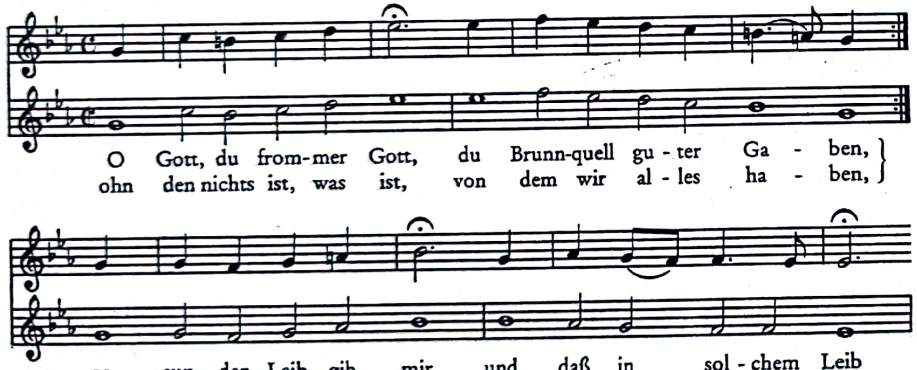
15. Jahrhundert / Cyriacus Spangenberg 1568
Melodiefassungen: BWV 273 und Gotha 1715

Scanned with OKEN Scanner

Nach dem lateinischen Hymnus *Christe qui lux es et dies*
(6. Jahrhundert) von Erasmus Alber um 1556

53 O Gott, du frommer Gott

Braunschweig 1648
Melodiefassungen: BWV 465 und Lüneburg 1661



Johann Heermann 1630

54 Sei gegrüßet, Jesu gütig

Darmstadt 1687
Melodiefassungen: BWV 410 und Gotha 1715

Christian Keimann 1663*)

*) Für die Erstellung der Cantus-firmus-Tabelle ist der Herausgeber Herrn Dr. Alfred Dürr zu besonderem Dank verpflichtet.

Scanned with OKEN Scanner

Jahres trat er in den Dienst des Burggrafen Karl Hannibal von Dohna, des Präs. der Schles. Kammer, der als absolutistischer Machthaber und eifriger kaisertreuer Katholik den schles. Protestanten besonders verhaßt war. Opitz, selbst Protestant, wurde zum engsten Mitarb. Dohnas. Er nahm u. a. an einer politi-

Martin Opitz nach einem zeitgenössischen Kupferstich.

schen Mission an den poln. Hof teil, was ihm das kais. Adelsdiplom und den Beinamen „von Boberfeld" einbrachte. Dank seinem Gönner konnte Opitz im Jahre 1630 eine Reise nach Paris unternehmen. Nach der Niederlage der Kaiserlichen in Schlesien wechselte Opitz zu den Protestanten über. trat in den Dienst der schles. Piastenherzöge und wirkte als ihr Verbindungsmann bei den schwed. Heerführern. 1635, als abermals Schlesien den Besitzer gewechselt hatte, sah sich Opitz gezwungen, in das benachbarte Polen zu fliehen. Er ließ sich nach einem einjähr. Thorner Aufenthalt als Historiograph und Sekretär des poln. Königs Wladislaw IV. in Danzig nieder; dort raffte ihn die Pest dahin. 1638 hatte er sich in Königsberg aufgehalten.

Werke (Ausw.): *Aristarchus sive de contemptu Linguae Teutonicae*, Beuthen a. O. 1617. Dörfer: *Heinisii Lobgsg. Jesu Christi*. Aus dem Holländischen. Görlitz 1621. Rhambau: *Heinisii Hymnus oder Lobgsg. Barchi*, Liegnitz 1622; *Zlatna*, Liegnitz 1623. Koch: *Lob des Feldlebens*, 1623; *Lobgsg. über den Freudenreichen Geburtstag Jesu Christi*, Liegnitz 1624. Koch: *Teutsche Poemata*, Straßburg 1624. Zetzner: *Buch v. der deutschen Poeterey*. Breslau 1624. Müller: *Episteln der Sonntage u. fürnehmsten Feste auf die gemeinen Weisen der Ps. gefasset*. Breslau 1624. Müller: *Annaei Senecae Trojanerinnen*. Wittenberg 1625. Schürer: *J. Barclayens Argenis Deutsch gemacht*, Breslau 1626. Müller: *Salomons Hohes Lied*, ebda. 1627; *Daphne*, ebda. 1627; *Jonas*, ebda. 1628; *Deutscher Poematum*. 2 Tle.. ebda. 1629; *Schäferei v. der Nimfen Hercinie*, ebda. 1630; *Trostgedichte in Widerwertigkeit des Krieges*, ebda. 1633; *Judith*, Breslau 1635. Baumann: *Sophoclis Antigone*, Danzig 1636, Hünefeldt: *Die Ps. Davids, Nach den Frz. Weisen gesetzt*, ebda. 1637; *Poemata*, Ffm. 1644, Götze; *Opera*, Breslau 1690, Fellgibel.

Vertonungen (Ausw.): H. Schütz, *Dafne* (1627), nicht erh.; A. Hammerschmidt, *Geistl. Dialogen ander Tl., darinnen Herrn Opitzens Hohes Lied Salamonis* f. 1 u. 2 Vocalst., 2 V., einem Instrumentale u. Gb., Zittau 1645. Bergen: Mattheo Leonastro de Longueville Neapolitano (d. i. M. Apelles v. Loewenstern), *Opitzen Judith sampt den Melodeyen auf teidwedes Chor*, Rostock 1646, Richel.

Opitz strebte eine nationale Kunstpoesie an und führte das metrische, alternierend-akzentuierende System ein, wobei der metrische Akzent sich mit der Wortbetonung decken muß. Seine Hauptleistung liegt auf dem Gebiet der Lyrik. Mit seiner berühmten Poetik *Buch von der deutschen Poeterey* wies er für ein ganzes Jh. den deutschen Dichtern den Weg. Die Königsberger Dichter um S. Dach und R. Roberthin gehörten zu seinen begeisterten Verehrern. H. Albert komp. zu seinem Empfang in Königsberg eine Festkantate (*Arien* II, 20). Opitz übs. aufs neue die Ps. und die Episteln zu den Melodien des Hugenotten-Psalters, doch haben sie nur mäßige Verbreitung gefunden und konnten die alten Lobwasserschen Texte nicht verdrängen. Er dichtete auch das Libretto zu der ersten deutschen Oper *Daphne*, indem er das gleichnamige Libretto von C. Rinuccini (komp. von J. Peri) zum Vorbild nahm; die Musik schrieb H. Schütz (Auff. Apr. 1627 zur Feier einer fürstl. Hochzeit auf Schloß Hartenfels b. Torgau). Die Part. ist verschollen. Die Chöre der von Tscherning neu bearb. Opitzschen Tragödie *Judith* vertonte A. von Löwenstern. Über Opitzens Hoheliedparaphrase schrieb A. Hammerschmidt eine Dialogreihe; sie umfaßt die ersten elf Nrn. des 2. Tl. seiner *Geistl. Dialogen* (1645) 1–2 v. mit 2 V. und Bc.

Ausgaben: *Ausgewählte Dichtungen*, Lpz. 1869, Universal-Bibl. 361: *Teutsche Poemata*, Abdr. der Ausg. v. 1624, Halle a. S. 1902; eine krit. GA bereitet G. Schulz-Behrend (Austin, Texas) vor.

Literatur: C. Lemcke, *Unständliche Nachricht v. Opitz v. Boberfeld*, Hirschberg 1740/41; H. Palm, *Beitr. zur Geschichte der deutschen Lit. des 16. u. 17. Jh.*, Breslau 1877; O. Taubert, *Daphne, das erste deutsche Operntextbuch*, Progr. Torgau 1879; M. Rubensohn, *Der junge Opitz* in Euphorion II, 1895, 57 ff., u. VI, 1899, 24 ff., 221 ff.; A. Mayer, *Judith*, ebda. XX. 1913, 39 ff.; ders., *Zu Opitz' Daphne*, ebda. 24, 1918; F. Gundolf, *Martin Opitz*, München 1923; R. Alewyn, *Vorbarocker Klassizismus u. griech. Trag., Analyse der Antigone-Übs. des M. Opitz* in Neue Heidelberger Jb. 1926, 3 ff.; M. Szyrocki, *Martin Opitz*, Bln. 1956, Rütten & Loening (m. Bibliogr. u. Lit.-Verz.).

Marian Szyrocki

Oratorium (hierzu Taf. 7). *Inhalt*: A. Anfänge. — B. Das italienische Oratorium im 17. Jahrhundert. — C. Das italienische Oratorium im 18. Jahrhundert. 1. Die Reform der Oratoriendichtung. 2. Das Oratorium bis gegen 1770. 3. Das Oratorium im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts. 4. Das italienische Oratorium außerhalb Italiens. — D. Oratorien deutscher Komp. in deutscher und italienischer Sprache von den Anfängen bis um 1800. — E. Österreichische Sonderformen. — F. Tschechische Sonderformen. 1. Pastorellen. 2. Sepolcri. — G. Das englische Oratorium. — H. Das deutsche Oratorium im 19./20. Jahrhundert. — I. Das italienische Oratorium im 19./20. Jahrhundert.

A. *Anfänge.* Unter Oratorium wird die auf mehrere Personen, gegebenenfalls unter Verwendung von Chor, verteilte Vertonung einer vorwiegend geistl. Handlung (im weitesten Sinne) zu vorwiegend nichtszenischer Auff. verstanden. Weltl. Oratorien gehören einer späteren Entwicklungsstufe an und haben sich aus dem geistl. Oratorium herausgebildet. Das geistl. Oratorium entwickelte sich in Rom zu Beginn des 17. Jh. Sein Ursprung ist in den dialogischen Gattungen der Laude und der Motette zu suchen, die in den Exerzitien philippinischer Prägung gepflegt wurden. Das Wort „Oratorium" (das in der 2. Hälfte des 16. Jh. im besonderen den Betsaal des Hl. Filippo Neri bezeichnete) kam allgemein zur Bezeichnung der

neuen mus. Gattung in Gebrauch, die im Rahmen dieser Einrichtung selbst erst gegen die Mitte des 17. Jh. entstand. Früher wurde die Bezeichnung „Dialog" häufiger benutzt. Zur Entstehung des Oratoriums trug vermutlich die in den Klöstern und in der jährl. Auff. der „Passion" im Kolosseum lebendige Erinnerung an die „*Sacra Rappresentazione*" bei. Einen bestimmenden Einfluß hatten sicher auch die dramatischen weltl. Madrigale und die Oper. — Das

Abb. 1: A. F. Anerio, *Teatro armonico spirituale de madrigali*, Rom 1619, Titel und Inhaltsverzeichnis.

Oratorium des 17. Jh. gliedert sich in ein „*oratorio volgare*" mit frei gewähltem dichterischem Text in der Vulgärsprache und ein „*oratorio latino*" mit biblischem Prosatext in Latein. Die beiden Arten entwickelten sich ganz ähnlich; ihre Anfänge jedoch waren verschieden. Das Oratorium in der Vulgärsprache hatte seinen Keim in den philippinischen Lauden, die in S. Girolamo della Carità und in S. Maria in Vallicella im Verlaufe der abendlichen Exerzitien an den Wintersonntagen gesungen wurden. Es handelte sich im Prinzip um improvisierte Auff., an denen die ganze Schar der Gläubigen zur Stärkung der Seele nach dem Gebet und nach dem Anhören der „Predigt" teilnahm. Mit Hilfe von Kunstverständigen wurde die Ausführung nach und nach bereichert und bildete schließlich eine Art geistl. Konzert. In diesem Stadium nahmen die Lauden (literarisch beeinflußt durch die erklärende Form der „Predigt", von der sie immer mehr angeregt wurden) mit Vorzug eine dialogisch-erzählerische Form an. Die Musik ging von der strophischen Wiederholung ab, um den Tln. des Dialogs zu folgen; später trat die Monodie an die Stelle der Polyphonie und verlieh den Gestalten Individualität und Charakter. Um dem Hörer volle Kenntnis der hist. Erzählung anstelle szenischer Aktion zu vermitteln, wurde sie einem Solisten, dem „*testo*", anvertraut, die Erzählung selbst hieß „*historia*". Mehrst. verblieben die Auftritte der Menge und die betrachtenden Partien. Der stufenweise Übergang von den Lauden zum Ora-

torium ist deutlich belegt in den zehn Slgn. philippinischer Lauden von 1563 bis 1600 und im *Teatro armonico spirituale di Madrigali* (Rom 1619) von G. F. Anerio. Der *Dialogo di Christo et della Samaritana* und der Dialog *Del Figliol Prodigo* im *Quinto lib. delle laudi spirituali* (Ferrara 1598) haben dramatische Texte anstelle der schlicht betrachtenden, die sich in den vorangegangenen Slgn. von 1577, 1583 und 1591 finden. Die Musik ist noch mehrst. mit strophischer Wiederholung; abgesehen von einigen wenigen Beisp. ausgesprochen dialogischer Kompos.-Praxis steht sie dem weltl. Madrigal der Zeit nahe. Im *Teatro armonico* von Anerio erscheinen die beiden oben erwähnten „Dialoge" in neuem literarischem Gewand und mit monodischer Musik in den dialogischen Tln. Diese Art der Vertonung (außerhalb des philippinischen Kreises auch in den *Scherzi sacri* von A. Cifra, Rom 1616, und in den *Affetti amorosi spirituali* von P. Quagliati, Rom 1617, angewandt) deutet auf die Absicht der Dramatisierung. Im Dialog *La conversione di S. Paolo* vertraut Anerio den erzählerischen Tl. einem

Scanned with OKEN Scanner

Solisten („*Tenore solo*") an. Diese bei Anerio und seinen Zeitgenossen noch vereinzelte Praxis kam darauf allgemein in Gebrauch. Der Einsatz von Instr., mit Ausnahme der bc.-begleiteten Orgel, ist in den vok. Partien nicht sehr häufig. Im *Teatro armonico spirituale* finden sich nur zwei kurze Instrumentalstücke („*Simphonia*") für Zink, zwei V., Theorbe, Lt. und Orgel, eingefügt in den *Dialogo del Figliol Prodigo* und in *La conversione de S. Paolo*. Mit G. F. Anerio hat das Oratorium in der Vulgärsprache (wenn es auch noch nicht offiziell „*oratorio volgare*" hieß) seine definitive Textgestalt mit elf- und siebensilbigen Strophen, seine definitive mus. Gestalt mit dem Einsatz des rezitativischen Stils für die Erzählung, der ausdrucksvollen Monodie für die dialogischen Partien und der Mehrstimmigkeit für die übrigen Tle. gefunden. Nach ihm haben P. della Valle, D. Mazzocchi und vor allem F. Balducci die neue mus. Gattung bereichert und vervollkommnet. — Das lat. Oratorium hat seinen Ursprung in der liturg. Motette auf biblischen Text. Dramatische Elemente in vielen Texten, die liturg. Dramen des MA., die dialogisierende Laude und die traditionelle Passionskompos. haben an der Entstehung der Gattung mitgewirkt. Anfang des 17. Jh. trat der monodische Stil hinzu, der früh in die Kirche Eingang fand. Die klass. Motette selbst wurde mehr und mehr durch die „konzertierende Motette" („*Motetto concertato*") und den „Dialog" verdrängt. Im *Io lib. dei Motetti* (Venedig 1609) von S. Bonini und im *Io lib. dei sacri fiori* (Venedig 1611) von B. Tomasi finden sich noch dialogische Partien, die entweder einst. oder mehrst. vorgetragen werden können. Oft wird auch der gleiche Text, der zuerst solistisch vertont ist, nachher im mehrst. Satz wiederholt. Das geschah vor allem in den Kirchenmotetten, wo die polyphone Tradition stärker war. Im Oratorium der Brüderschaft des SS. Crocifisso in Rom, das vornehmlich vom Adel und von kultivierten Leuten besucht wurde, hatte jedoch die Motette, losgelöst von dem liturg. Gottesdienst, die Möglichkeit, sich frei zu entfalten. Die wichtigsten Versammlungen fanden jeden Freitag in der Fastenzeit statt; in ihnen gab es wie bei den „philippinischen Exerzitien" nach dem Gebet und der Predigt den „*concentus musicus*". Hier wurden jedoch anstelle der Lauden in der Vulgärsprache lat. Motetten gesungen, deren Text mit der Predigt im Zusammenhang stand und die Evangelienlosung des Tages erläuterte. Für diesen Zweck bestand also keine Notwendigkeit, besondere Slgn. anzulegen. Es dienten dazu die gleichen Kompos., die im liturg. Gottesdienst verwendet wurden, „*invece delle Antifone, dei Graduali e degli Offertori*", wie A. Spagna in seinem *Discorso intorno agli Oratori* (in *Oratori ovvero Melodrammi sacri*, Rom 1706) versichert. Dennoch wurden später einige Slgn., die für diesen Zweck besonders geeignet waren, zusammengestellt (z. B. F. Costantino, *Selectae Cantiones excellentissimorum auctorum. Lib. primus, Op. III*, Rom 1616, und *Scelta di Motetti di diversi Eccellentissimi Autori, Lib. IIo, Op. IV*, Rom 1618; G. Allegri, *Concertini a 2, 3 et a 4 v. con il Bc., Lib. IIo*, Rom 1619). — Gegen 1639 kann man die Umwandlung der Motette in das Oratorium als vollzogen betrachten. A. Maugars (um 1580–1645) wohnte in jenem Jahre in der Fastenzeit Auff. der Brüderschaft des SS. Crocifisso bei und spricht von einer „*histoire du Vieil Testament en forme de comédie spirituelle*", in der „*chaque chantre représentoit un personnage de l'histoire et esprimoit parfaitement bien l'énergie des paroles*" (*Réponse faite à un curieux .. escrite à Rome le 1er octobre 1639*). P. della Valle berichtet in einem Brief vom 23. März 1641 von der Auff. seines *Oratorio di Esther* ders. Bruderschaft. Von jener Zeit an wird überdies allgemein die Anwesenheit Carissimis in der Bruderschaft vermerkt.

Literatur: *Instituta Congregationis Oratorii S. Mariae in Vallicella de Urbe a B. Philippo Nerio fundatae*, Rom 1612, Camerae Apostolicae; A. Maugars, *Réponse faite à un curieux sur le sentiment de la musique d'Italie escrite à Rome le 1er octobre 1639*, vermutlich Paris 1640; G. Marciano, *Memorie historiche della Congregazione dell'Oratorio* I, Neapel 1693, 57 ff.; *Statuti della Ven. Archiconfraternita del SS. Crocifisso in S. Marcello di Roma*, Urbino 1731; A. Spagna, *Oratorii ovvero Melodrammi sacri con discorso dogmatico intorno all'istessa materia. Lib. Io*, Rom 1706, das 2. Buch m. einer einleitenden Abh. über das Or., ebda.; D. Alaleona, *Studi sulla storia dell'oratorio mus. in Italia*, Turin 1908, ²/1945, 109–185; A. Schering, *Geschichte des Or.*, Lpz. 1911, 2–70; K. Meyer, *Das Offizium u. seine Beziehung zum Or.* in AfMw III, 1921.

Übs.: Albert Müry

Piero Damilano

B. *Das Oratorium in Italien im 17. Jahrhundert.* Die Festigung und die Entwicklung des Oratorio volgare in Rom wurde von Girclamo Rosini (1581–1644), einem berühmten Sänger, seit 1623 MD. des Oratorio della Vallicella, stark gefördert. Da die mus. Quellen größtenteils verschollen sind, muß sich die Forschung besonders auf die in ansehnlicher Zahl erhaltenen Textbücher stützen. Vier Oratorientexte von O. Tronsarelli ersch. in dessen Gedichten von 1632. 1640/41 schrieb Pietro della Valle zwei Dialoge und gab ihnen bereits die Benennung „*Oratorio*": *Esther* lat. für die Arciconfraternità del Crocifisso und *La Purificazione* ital., G. Rosini gewidmet, für das Oratorio della Vallicella, wo es aber nie zur Auff. kam; deren Musik „*conforme al mio solito, è di quella maniera nuova, o per dir meglio antichissima, rinnovata dal Sig. Gio. Battista Doni, che sola io tratto*" (Della Valle). Den Namen „*Oratorio*" tragen auch die beiden von Francesco Balducci zwischen 1630 und 1642 geschriebenen, in dessen *Rime* (Rom 1647) enthaltenen Oratorientexte *Il Trionfo* und *La Fede*. *La Fede* ist besonders wichtig, da es eines der ersten Beisp. des völlig entwickelten Oratorio volgare darstellt; es ist zweitl., und so wurde in der Regel von nun an das Oratorium gegliedert; zwischen die beiden Tle. wurde eine Predigt eingeschoben. Das doppeltl. Oratorium ersetzte die Auff. zweier selbständiger Kantaten oder Oratoriendialoge und wurde eingeführt „*acciochè la curiosità di udirne la conclusione allettasse maggiormente gli animi a restarvi sino al fine*" (A. Spagna). Wesentliches Merkmal des Oratoriums von Balducci ist der große Umfang der Testopartie („*Historia*"), die zur Hauptsache des Ganzen erhoben wird. Hist. wichtig sind, nach Balducci, die Oratorientexte von Sebastiano Lazarini (*Sacra Melodia di Oratorii musicali*, Rom 1678), die von G. Bicilli, A. M. Grazini, F. Beretta, B. Pasquini, G. Corsi, F. Foggia, N. Stamegna in Musik gesetzt wurden, und die Oratoriendichtung *Abele e Caino* (um 1660) des Philippiners Cesare Mazzei. A. Spagna erwähnt außerdem die Oratoriendichter Appollonio Nancini, Lelio Ursini, Nicolò Balducci, Annibale Stelluti, O. Santacroce. Das Stoffgebiet der Texte, zuerst auf die Bibel, vor allem auf das Alte Testament beschränkt, wurde bald erw. und mit Themen aus der Hl.-Geschichte und mit Allegorien bereichert. Aus dem Neuen Testament verwandte man erst von den letzten Jahrzehnten des 17. Jh. an die Passion als Stoff für große Oratorien. — Die mus. Entwicklung des ital. Oratoriums läßt sich durch die Werke von A. Diruta, Teodoro Massucci, M. Marazzoli verfolgen. A. Dirutas *Poesie heroiche morali e sacre*

(Rom 1646) enthalten Dialoge über das Martyrium der hl. Apollonia und über Christi Geburt. T. Massucci gab zu Rom 1648 drei *Dialoghi Spirituali* heraus, *Vocatione di S. Francesco alla Religione „a tre voci in stil recitativo"*, *Dialogo tra Dio e l'anima. Anima pentita „parla con un Crocefisso in Eco"*. Hohe Bedeutung in der Frühgeschichte des Oratoriums kommt M. Marazzoli zu, nach A. Adami „*ottimo compositore di oratorii che nel suo tempo furono molto applauditi*"; von ihm wurden neuerdings in einem Cod. Chigiano der Bibl. Vaticana vier ital. und fünf lat. Oratorien entdeckt, die um 1638-1640 datierbar sind (Capponi, s. Lit.). Zwei weitere, in Bologna erhalten, *S. Tomaso* und *Per il giorno di Resurrettione*, sind ausdrücklich Oratorio genannt. Parallel ist die Entwicklung der geistl. Kantate, und es fehlt nicht an Übergangsformen, wie z. B. die *Musiche sacre e morali* von D. Mazzocchi (Rom 1640) zeigen. G. M. Crescimbeni bezeugt, daß geistl. Kantaten „*per lo più dialogistiche*" von den Patres der Vallicella im Garten S. Onofrio oder im Palast des Kardinals Spinola aufgef. wurden. Auch Übtr. des Oratorientyps auf weltl. Gebiet kommen gelegentlich vor; so enthalten die *Dialoghi, e Sonetti* (Rom 1638) von D. Mazzocchi die weltl. Dialoge *Dido furens, Nisus et Euryalus, Olindo e Sofronia* auf Texte aus Vergils *Aeneis* und Tassos *Gerusalemme liberata*. Immer stärker machte sich der Einfluß der Oper auf das Oratorium bemerkbar; eine entscheidende Annäherung fand mit der Reform A. Spagnas statt (s. Sp. 129). Während F. Balducci dem Testo die Hauptrolle gegeben hatte, ging Spagna in die entgegengesetzte Richtung und schaffte den Testo ganz ab. 1656 dichtete Spagna ohne Testo sein erstes Oratorium *Debora*, das im selben Jahr im Oratorio di S. Girolamo della Carità in Rom mit der Musik eines bis jetzt unbekannten Komp. zur Auff. kam und „*con particolare soddisfattione*" gehört wurde. Insgesamt schrieb Spagna bis 1716 dreißig Oratorientexte. Zusammen mit der Erzählung verschwand nach und nach auch die Meditation, und das Oratorium wurde, nach Spagnas Wunschbild, zu einem „*perfetto melodramma spirituale*". Auch der Chor wurde allmählich vernachlässigt, auf eine sekundäre Rolle reduziert und nach stereotypen Formeln behandelt. Rezitativ und Arie spielten die Hauptrolle. Solange der venez. Opernstil herrschte, wurde das Rezitativ in seinen zahlreichen Übergangsformen zwischen Secco und Arioso sorgfältig behandelt. In den letzten Jahrzehnten des 17. Jh. wurde es jedoch mit der beginnenden Herrschaft der großen Virtuosenarie allmählich trockener und konventioneller; „*troggidi*", bezeugt A. Spagna, „*si fa niuno o poco studio ne' Recitativi, ponendolo tutto nelle Arie*". Das Oratorio volgare hatte sich inzwischen in ganz Italien befestigt, in erster Linie immer von den Philippinern, aber auch von anderen Orden gepflegt. — Bologna bildete einen besonders wichtigen Mittelpunkt. Die philippinische Kongregation pflegte dort seit 1616 Oratorienübungen, zuerst in der kleinen Kirche S. Barbara, kurz danach in der Kirche Madonna di Galliera und im Sommer auf einem Hügel „*fuori porta S. Mamolo*". Über diese Auff. informieren einige wertvolle Dok., vor allem zwei Musikalieninventare von 1620 (s. Taf.) und 1622, die neuerdings im Staatsarch. von Bologna (Padri Filippini 112/3995. 6) entdeckt wurden; darin sind u. a. Dialoge und Rappresentazioni verzeichnet. — In der 2. Hälfte des Jh. verlor das Bologneser Oratorium seinen rein liturg. Charakter und eroberte sich einen festen Platz im Musikleben der Stadt. Die Reihe solcher großen Oratorienauff. begann um 1660. Ein hs. Verzeichnis der in Bologna aufgef. Oratorien führt als erstes Werk eine *Espressione in versi d'alcuni fatti di S. Giuseppe*, 1659, von Maurizio Cazzati an (s. Abb. 2); es folgten 1661 zwei im Palast des Abts C. A. Sampieri aufgef. Oratorien von G. C. Arresti, *Licenza di Gesù da Maria* und *L'Orto di Getsemani*. Fast alle in Bologna tätigen Komp. pflegten das Oratorio volgare: M. A. Cazzati, G. P. Colonna, C. D. Cossoni, G. A. Manara, G. B. Vitali, P. Degli Antoni, P. Franceschini, G. A. Perti, G. A. Predieri, G. B. Bassani, D. Gabrielli, P. Albergati, C. Monari, F. A. Pistocchi. Auch Modena war ein Mittelpunkt der Oratorienpflege; auf diesem Gebiete bestanden zwischen Modena und dem nahegelegenen Bologna rege Austauschbeziehungen. Wichtiges Zeugnis dieser Tätigkeit bleibt heute die reiche Slg. von Oratorienpart., die in der Bibl. Estense aufbewahrt wird und, zusammen mit den Slgn. in Wien und Bologna, zu den bedeutendsten Quellen für die Kenntnis der Geschichte des Oratorio volgare zu zählen ist. Unter den in Modena tätigen Komp. sind B. Ferrari, G. B. Vitali, G. Alessandri, G. Bononcini, A. Stradella besonders zu erwähnen. In B. Ferraris *Sansone* werden die Personen und die Situationen scharf und dramatisch charakterisiert. In G. B. Vitalis *Giona* ist die kunstvolle motettische Chorbehandlung bemerkenswert: dem fünfst. Chor mit Instr.-Begl. ist die Testopartie anvertraut, eines der wenigen Beisp. chorischer Testobehandlung nach Carissimi und vor Händel. A. Stradellas Meisterwerk *S. Giovanni Battista* verwendet in geistreicher Weise alle Stilmittel der Zeit, darunter auch das neue Concerto grosso-Prinzip. In Rom wirkten inzwischen B. Pasquini, F. C. Lanciani, A. Masini, A. Berti (der

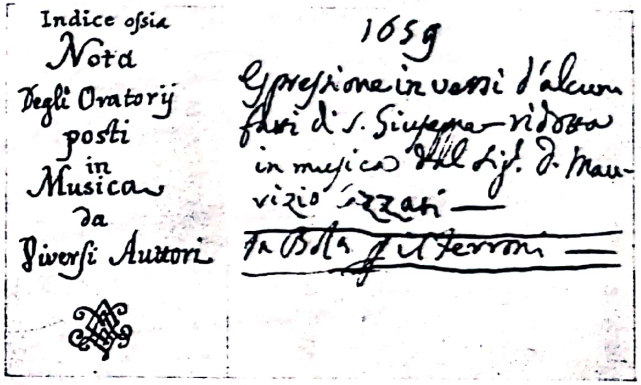


Abb. 2: Verzeichnis der hauptsächlich in Bologna aufgeführten Oratorien, 1659–1743. Titel und erste Seite. Bologna, Bibl. Mus. G. B. Martini, Ms. H/6.

Scanned with OKEN Scanner

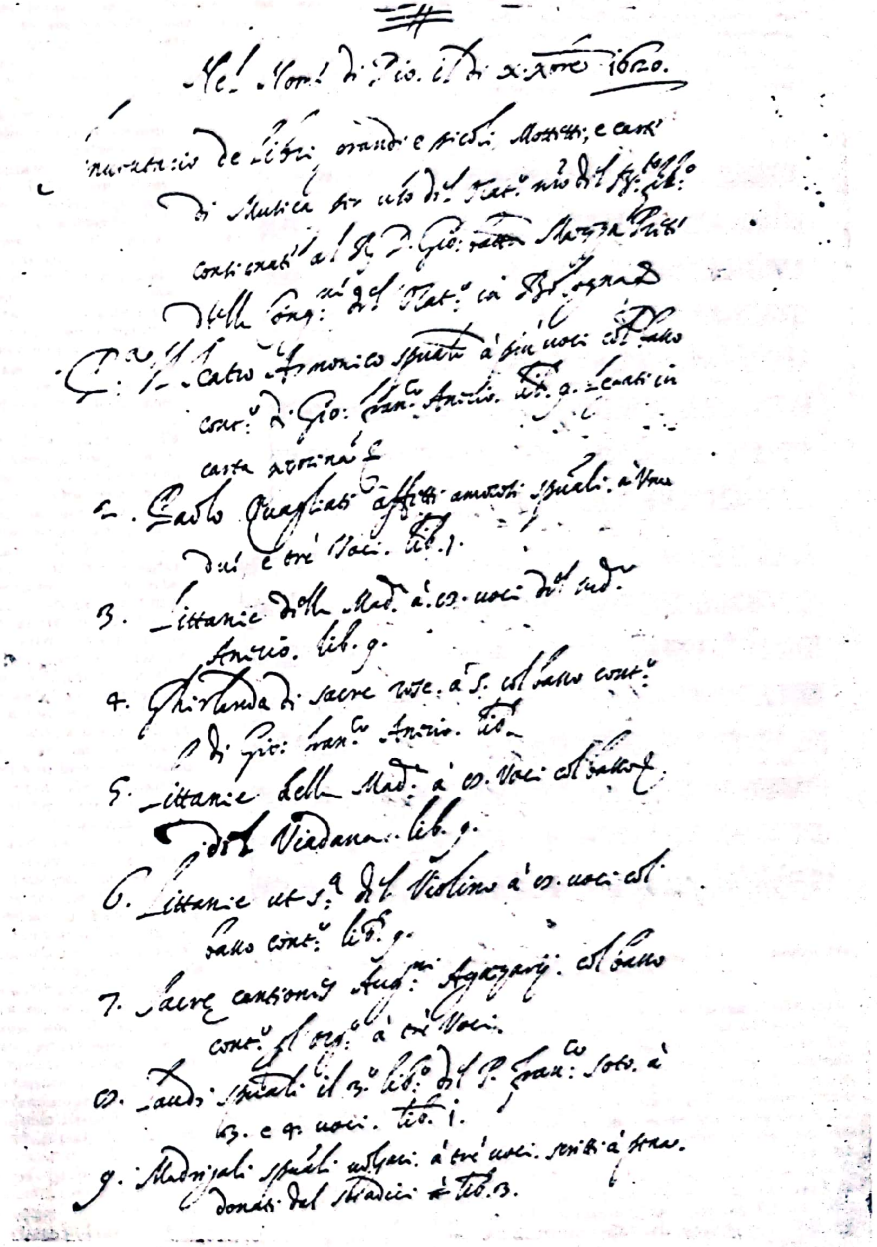
einige Oratorientexte von A. Spagna komp.), G. B. Bianchini, G. Scalmani. In Florenz wurde das Oratorio volgare besonders unter Cosimo III. (1670–1723) von O. Pitoni, A. Veracini, F. M. Veracini, A. Melani, G. M. Orlandini, G. M. Casini gepflegt. Venedig fand dagegen bis zu den ersten Jahrzehnten des 18. Jh. keinen Anschluß an die Oratorienbewegung; Oratorien von venez. oder in Venedig tätigen Meistern wie G. Legrenzi, C. F. Pollaroli, F. Gasparini wurden für andere Städte komp. Das ital. Oratorium, insbesondere das für die Karwoche bestimmte Sepolcro-Oratorium, wurde auch in Wien in den Hofkreisen von der Mitte des 17. Jh. an gepflegt (s. Abschn. E). Die Reihe der regelmäßigen Auff. wurde 1660 mit *Il Sacrificio d'Abramo* des begabten Kaisers Leopold I. eingeleitet. Neben dem Kaiser, der weitere acht Oratorien schrieb, zeichneten sich A. Draghi, seit 1674 Hauskomp. des Wiener Hofes, A. Bertali, F. Sances, G. Tricarico, G. B. Pederzoli, J. H. Schmelzer, F. T. Richter als Oratorienkomp. in Wien aus. — Das lat. Oratorium trat mit dem Schaffen G. Carissimis in seine Blütezeit ein. Eine der wichtigsten hs. Quellen der Oratorien Carissimis, der Carissimi-Cod. der StB Hamburg, zeigt für einige Werke die Überschrift „*Historia*", für andere „*Oratorium*", ein Unterschied, der Brenet logisch erschien, aber in der Struktur der Werke keinen stichhaltigen Grund findet und deswegen weder von Alaleona noch von Schering als wesentlich angenommen wurde. Die Testopartie wird von Carissimi mit großer Mannigfaltigkeit behandelt; bisweilen trägt sie die Bezeichnung „*Historicus*" (*Jonas, Jephta, Judicium Salomonis*) und wird abwechselnd von verschiedenen Solost. ausgeführt, bisweilen ist sie zweist., in der Form eines kanonischen Duetts (*Ezechias, Diluvium universale, Baltazar*), manchmal übernimmt sie der Chor. Die Texte, deren Verf. unbekannt ist, bestehen aus einer wirkungsvollen Aneinanderreihung von biblischen und frei hinzuerfundenen Stellen in gebundener oder ungebundener Rede. Ein Schwerpunkt der Oratorien Carissimis liegt in den Chören; einfach homophon und trotzdem vielfältig nach den verschiedenen Situationen und Affekten, rhythmisch durch den sprachlichen Akzent geregelt, nehmen sie lebhaften Anteil an der dramatischen Handlung. In den solistischen Partien ist das Rezitativ-Arioso mannigfaltig und mit dramatischer Kraft behandelt; geschlossene arienförmige Gebilde sind weniger häufig. Neben Carissimi wirkten in Rom B. Graziani, dessen Oratorien *Adam* und *Filius prodigus* bedeutend sind, und F. Foggia, dessen *David fugiens a facie Saul* sich durch die zahlreichen ausgedehnten instr. Zwischenspiele und dramatisch erregte Szenen auszeichnet. Carissimi, Foggia und Graziani gehören zu den am häufigsten in der Arciconfraternita del SS. Crocifisso um die Mitte des 17. Jh. aufgef. Komp. Lat. Oratorien komp. in Rom in dieser Zeit E. Bernabei, L. Vittori, G. F. Marcorelli, V. Mazzocchi und der junge A. Scarlatti. Marcorelli gab mit seinem *Beato San Francesco* das Beisp. eines Solooratoriums ohne Chor, während V. Mazzocchi in einem gleichnamigen Oratorium das Schwergewicht auf den Chor legte. Der Pontifikat Clemens' IX. Rospigliosi (1667–1669) hat das goldene Zeitalter des lat. Oratoriums gebildet. Danach begann die Dekadenz. Die Abschaffung des Testo, vom Textdichter G. F. Rubini nach Spagnas Vorbild unternommen, fand bald auch auf dem Gebiete des lat. Oratoriums Beifall und allgemeine Verbreitung. Auch der dramatische Chor verschwand, und die Emporen, die im Oratorio S. Marcello zur Aufnahme großer Sänger- und Instr.-Gruppen gedient hatten, standen um 1700 als Logen dem Publikum offen. Die Oratoriendichter gaben sich immer häufiger leeren Tändeleien hin und scheuten nicht, die weltl. Liebe in ihrer freiesten Gestalt zu schildern; beliebteste biblische Themen wurden dafür Susanna, Esther, Judith, Bethsabea, Tamar, Dina usw. Es entstand damit eine Oratorienart, für die Pasquetti und Schering den Namen „*Oratorio erotico*" aufgebracht haben; sie wurde von den Dichtern F. Posterla, A. Magnani, G. F. Rubini und von den Komp. P. P. Bencini, F. Federici, A. Foggia, F. C. Lanciani, B. Pasquini, B. Caffi, F. Cola gepflegt. Carissimis Vorbild wurde von seinem Schüler M. A. Charpentier aufgenommen, der dem lat. Oratorium Einlaß in Frankreich verschaffte. Charpentier komp. 24 „*Historiae*", die, zusammen mit Oratorien Carissimis, bei den Jesuiten der Rue St-Antoine, wo Charpentier Kpm. war, zur Auff. kamen.

Literatur: A. Maugars *Responce faite à un curieux sur le sentiment de la musique d'Italie, escrite à Rome le 1er Octobre 1639*, hrsg. v. E. Thoinan, Paris 1865, Claudin; *Indice ossia Nota degli Oratorij posti in Musica da Diversi Auttori* [1659–1743], Ms. H/6 der Bibl. Musicale G. B. Martini zu Bologna; A. Spagna, *Oratorii overo Melodrammi sacri Con un discorso dogmatico intorno l'istessa materia*, Lib. I, Rom 1706, Buagni; dass. Lib. II, ebda. 1706 (beide Discorsi z. T. neuveröff. in den unten zit. *Studi* v. Alaleona, 382ff.); F. Chrysander, *Die Or. v. G. Carissimi* in AmZ XI, 1876, Sp. 113; C. Ricci, *I Teatri di Bologna nei sec. XVII e XVIII*, Bologna 1888, succ. Monti; A. Ademollo, *I Teatri di Roma nel sec. XVII*, Rom 1888, Pasqualucci; M. Brenet, *Les „oratorios" de Carissimi* in RMI IV, 1897, 460; A. Solerti, *Lettere inedite sulla musica di P. della Valle a G. B. Doni*, ebda. XII, 1905, 271; G. Pasquetti, *L'Oratorio musicale in Italia*, Florenz 1906, Le Monnier; D. Alaleona, *Studi sulla storia dell'oratorio in Italia*, Turin 1908, Bocca, Neudr. ebda. 1945; A. Schering, *Geschichte des Or.*, Lpz. 1911, B&H; E. Wellesz, *Die Opern u. Or. in Wien 1660–1708* in StMw VI, 1919, 5; F. B. Pratella, *G. Carissimi ed i suoi oratori* in RMI 27, 1920, 1; K. Meyer, *Das Offizium u. seine Beziehungen zum Or.* in AfMw III, 1921, 371; E. Vogl, *Die Oratorientechnik Carissimis*, Phil. Diss. Prag 1928; K. Nef, *Das Petrusor. v. M. A. Charpentier u. die Passion* in JbP 37, 1930, 24; M. A. Zorzi, *Saggio di bibliografia sugli oratori sacri eseguiti a Venezia* in Accademie e Biblioteche d'Italia IV, 1930, 226–246, 395 bis 403, 529–543; V, 1931, 79–96, 493–508; VI, 1932, 256–269; VII, 1933, 316–341; E. Dagnino, *Quanti sono gli oratorii di B. Pasquini?* in Note d'Arch. per la Storia Musicale IX, 1932, 270; ders., *Ancora degli oratorii di B. Pasquini*, ebda. XI, 1934, 68; R. Casimiri, *Oratorii del Masini, Bernabei, Melani, Di Pio, Pasquini e Stradella in Roma, nell'Anno Santo 1675*, ebda. XIII, 1936, 157; R. Lustig, *Saggio bibliogr. degli oratorii stampati a Firenze dal 1690 al 1725*, ebda. XIV, 1937, 57, 109, 244; F. Vatielli, *L'Oratorio a Bologna negli ultimi decenni del Seicento*, ebda. XV, 1938, 26, 77; U. Rolandi, *Oratorii stampati a Firenze dal 1690 al 1725*, ebda. XVI, 1939, 32; F. Ghisi, *The Oratorios of G. Carissimi in Hamburg StB* in Kgr-Ber. Lüneburg 1950, 103; G. Massenkeil, *Die oratorische Kunst in den lat. Historien u. Or. G. Carissimis*, Phil. Diss. Mainz 1952; P. Capponi, *M. Marazzoli e l'oratorio „Cristo e i Farisei"* in La Scuola Romana, scritti ... pubblicati in occasione della „X Settimana Musicale Senese", Siena 1953, Ticci, 101; A. Damerini, *L'Oratorio mus. nel Seicento dopo Carissimi* in RMI 55, 1953, 149; ders., *Le due „Maddalene" di G. Bononcini* in Collectanea Historiae Musicae II, Florenz 1956, Olschki, 115; G. Massenkeil, *Die Wiederholungsfiguren in den Or. G. Carissimis* in AfMw XIII, 1956, 42; B. Becherini, *Dal „Barocco" all'oratorio di G. Bononcini* in Musicisti della Scuola Emiliana a cura di A. Damerini e G. Roncaglia ... per la XIII Settimana Musicale, Siena 1956, Ticci, 97.

Luigi Ferdinando Tagliavini

C. Das italienische Oratorium im 18. Jahrhundert. 1. *Die Reform der Oratoriendichtung.* In der Hochblüte des ital. Oratoriums, die etwa mit den Jahren 1670 und 1750 abzugrenzen ist, vollzieht sich während der Zeit von 1700 bis 1730 ein Übergang, der sich in Stoffwahl und äußerer Anlage kund tut und mus. mit der Aus-

ORATORIUM



Musikalienverzeichnis für die Aufführungen im Oratorio dei Filippini in Bologna, 1620. Bologna, Archivio dello Stato, Padri Filippini 112/5995, Facs. 6.

bildung des neap. Stils parallel geht. Das „*oratorio volgare*“ hatte um diese Zeit das nur den gebildeten Schichten zugängliche lat. Oratorium fast völlig verdrängt; dieses lebte nur noch in einzelnen Reservaten weiter, so in Rom bei der Arciconfraternità del SSmo. Crocefisso an S. Marcello und in Venedig bei den Mädchenkons. Von den im 17. Jh. beliebten Stoffkreisen hatte das in Parallele zur geistl. Kantatenlit. stark aufblühende Heiligenoratorium besondere Anziehungskraft auf die Komp. ausgeübt. Mit Beginn des neuen Jh. traten Themen aus Hagiologie und Allegorie in den Hintergrund; die Bibel, vornehmlich das Alte Testament, wurde stärker als Quelle herangezogen. Damit war von der Textwahl dem klass. ital. Oratorium des 18. Jh. der Weg geebnet, ein Verdienst der Reformen, die mit den Schriften A. Spagnas 1706 auch in die Öffentlichkeit getragen wurden. Spagna, selbst seit 1656 fruchtbarer Oratorienlibrettist, wandte sich vor allem gegen die Rolle des „*testo*“, dessen Mitw. die Realisierung des von ihm verteidigten Oratorienideals erschwerte: „*Ed ecco hormai constituito il buon essere de gl'Oratorii in un perfetto Melodramma spirituale*“ (*Discorso intorno a gl'Oratorii*). Während die Forderung auf Ausschaltung des Testo schon vor 1700 von den Dichtern stärker befolgt worden war, ist die Praxis anderen von ihm vertretenen Meinungen (Beschränkung der Zahl der Interlocutori auf drei bis fünf und Einhaltung einer Auff.-Dauer von etwa zwei Stunden) nur selten gefolgt. Dagegen ist Spagnas Hinweis auf die Wahrung der aristotelischen Regeln über die Einheit von Zeit und Ort auf fruchtbaren Boden gefallen. — Tiefgreifender als Spagnas Traktate wirkten die Reformen, die mit den Namen A. Zeno und P. Metastasio verknüpft sind. Zenos Dichtungen spiegeln die Absicht, einzig der Bibel entnommene Stoffe als Textquelle zuzulassen. In seinen Oratoriendichtungen wird, trotz der ihm vorgeworfenen sprachlichen Härte, ein dem Thema angemessener Ernst in Haltung und Sprache erkennbar. Mit Metastasio, dem als Dichter ungleich Bedeutenderen, war ihm das ehrliche Streben um eine echte religiöse Empfindung des Oratoriums gemeinsam. Die bevorzugte Benutzung von Stoffen aus dem Alten Testament (bei Zeno in vierzehn von siebzehn, bei Metastasio in fünf von sieben Libretti) wurde für die Themenstellung des ital. Oratoriums im 18. Jh. verbindlich. War Christus früher häufig in Oratorien, nicht nur in solchen, die für die Passion bestimmt waren, als Interlocutore aufgetreten, so lehnte Zeno es ab, göttliche Personen handelnd einzuführen. „. . . *alle quali non so con qual convenienza potessero mettersi in bocca certe espressioni profane, certe comparazioncelle meschine e insino le musiche ariette*“

Abb. 3: Niccolò Jommelli, *La Passione*, aus der gedruckten Partitur. Beginn des Chores „*Quanto costa il tuo delitto*“.

(*Azioni Sacre*, 1735, Vorw.). Metastasio läßt nicht einmal in der *Passione* (1729) Christus auftreten. Das ganze Jh. hindurch und darüber hinaus wurde Metastasio, der seine Oratorienlibretti als „*Componimenti Sacri*“ oder „*Azioni Sacre*“ herausgab, von den Komp. bevorzugt. Der Adel und Reichtum seiner Sprache, verbunden mit einer spannungsgeladenen Handlung, sind wichtige Voraussetzungen für das Weiterleben des ital. Oratoriums gewesen. Von Caldara bis zu J. Christian Bach, von G. Reutter und G. Porsile bis zu Mozart und N. A. Zingarelli sind die Part. nach Metastasios *Gioas*, *Betulia liberata*, *Passione* und *S. Elena al Calvario* Legion. — 2. *Das Oratorium bis gegen 1770*. Der vor allem in der Fastenzeit

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

überaus starke Bedarf an Oratorien und das Verlangen nach immer neuen Werken („*die composition ist jedesmahl ganz neu*", J. F. A. von Uffenbach in seinem Bericht über Oratorienauff. beim Prinzen Ruspoli in Rom) hatten die Produktion um die Wende zum 18. Jh. enorm anwachsen lassen. Doch kam es in den ersten Jahrzehnten selten zu mehr als einzelnen Wiederholungen eines Werkes. Im Verlauf des Jh. scheint das Interesse an der Gattung sowohl bei den Komp. als auch beim Publikum stetig nachgelassen zu haben. Für das Oratorium hält sich neben den gängigen Bezeichnungen „*Azione Sacra*" und „*Componimento Sacro*" u. ä. auch der Titel „*Cantata*" durch das ganze Jh. (vgl. Art. *Kantate*); er begegnet vornehmlich bei Solo-Oratorien. Eintl. Werke dieser Art sind als Grenzformen des Oratoriums anzusehen, so Caldaras *Vaticini di pace* (1712), del Majos *Gesù sotto il peso della Croce* (1764), Paisiellos Presto im $^3/_8$-Takt. Diese [illegible]ung wird aber bereits in der Zeit Hasses und Jommellis öfter durchbrochen und weicht in der zweiten Hälfte des Jh. immer häufiger der einsätzigen Form. Farbige, in aller Buntheit des barocken Instrumentariums schillernde Part., wie sie zu Beginn des Jh. in Händels *Trionfo del Tempo* und *Resurrezione*, in F. Gasparinis *Sara consolata*, in G. C. M. Claris *Martirio negli sponsali*, in Caldaras *S. Francesca Romana* und in A. Scarlattis *Sedecia* begegnen, und die der Continuo-Arie noch breiten Raum lassen, weichen in der Zeit Pergolesis, Leos und Vincis einem homogeneren Typus, in dem der Str.-Satz eindeutig dominiert; zu ihm treten Ob. und Hr., seltener Fl. (auch solistisch behandelt) und Trp. Klar. (J. Christian Bach, *Gioas*, 1770) und obligat geführte Fg. werden erst später übernommen. Im Zentrum des Oratoriums steht als mus. Hauptform die große dreitl. Da Capo-Arie der Neapolitaner, deren Grund-

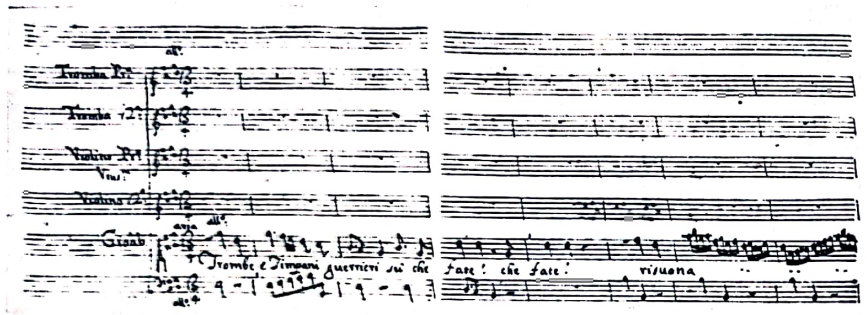
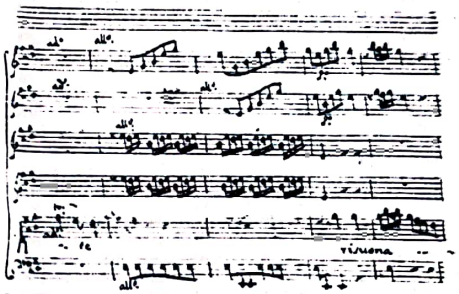


Abb. 4: Antonio Caldara, *La Ribellione d'Assalonne*, 2. Teil, Beginn der Arie in *E „Trombe e Timpani"* des Gioab. Ruspoli zu Rom (21. April 1715) berichtet der Frankfurter Patrizier Uffenbach

Kantate zu Ehren des hl. Januarius (1787 und 1793). Aber auch ausgewachsene zweitl. Oratorien gehen als „*Cantate*", so A. Scarlattis *Assuntione* (um 1710) und Rinaldo da Capuas *Per la Natività della B. V.* Daneben trifft man vereinzelt auf kürzere „*Intermezzi Sacri*", die wohl als Einlagen in größere Werke anzusehen sind; der Neapolitaner A. Reggio schrieb um die Jh.-Mitte mehrfach solche Stücke. — Die zweitl. Anlage des Oratoriums (gegenüber den drei Akten der Oper) gilt für das 18. Jh. als verbindliche Regel; alle Dichtungen Zenos und Metastasios folgen ihr. In Einzelfällen, so in Caldaras *SS. Annunziata* (1713) und in dem für die Philippiner um 1750 komp. *Giuseppe riconosciuto* des Terradellas (die beide auch nach Opernart Szenen numerieren) wird in der Ausdehnung auf drei Akte und durch den Vermerk „*Da rappresentarsi*" bereits die Annäherung an die Oper erkennbar, die gegen Ende des Jh. den Niedergang der Gattung besiegelte. Als weiteres mus. Abgrenzungsmerkmal gegenüber dem Bühnenwerk gilt die beschränktere Handlung des Oratoriums, ferner die (wenigstens in den frühen Jahrzehnten erkennbare) allgemein gediegenere Arbeit sowie die stärkere Verwendung von Chor und polyphoner Schreibweise. Auch verwendet das Oratorium mehr Ensemblesätze und mehr Accompagnati; neben dem Doppelchor begegnet vereinzelt das Doppelorch. — Die dreitl. Ouvertüre hatte sich schon bald nach der Jh.-Wende im Oratorium allgemein durchgesetzt; in der neap. Zeit folgt auf einen langsamen Mittelsatz meist ein schema zwar oft var. wird, die aber durch den gegensätzlich gearteten, oft auch in Taktart und Tempo abgehobenen Mitteltl. ein reichlich ausgenutztes Mittel zur mus. Charakterisierung bleibt. In seiner Anlage und in der Behandlung der Sprache wird das Rezitativ vom Komp. stärker dem gesteigerten Ausdrucksstreben dienstbar gemacht, die Behandlung als Accompagnato wird geläufiger. — Dem auffälligen Überwiegen des solistischen Elements und dem damit verbundenen Schwund des chorischen Anteils bieten auch die Texte Zenos und Metastasios keinen Einhalt. Von vereinzelten Ausnahmen abgesehen, schließt jeder der beiden Tle. des Oratoriums mit einem Chor ab, der meist nur homophon, gelegentlich mit einem zweiten, fugierten Tl. vertont wird. Kleinere Chorpartien inmitten eines Aktes sind Ausnahmen. („*Einen wahren Oratorienchor, nach händelischer Art mit Instr. begleitet, habe ich, so lange ich in Italien gewesen bin, nur selten gehört*", Burney, Tagebuch). Die üblichen Titel für die Schlußchöre sind vom Textinh., von der Satztechnik und der Besetzung abhängig; so taucht die altertümliche Bezeichnung „*Lauda*" (Hasse, *Pellegrini*) auf; bei solider kp. Arbeit, oft in zwei Tln., trifft man auf „*Madrigale*" (Caldara, Porpora), während sich unter „*Coro*" oft nur ein schlichter Ensemblesatz für die zwei bis vier im Stück beschäftigten Solisten verbirgt. Beisp. für gut gearbeitete Chöre bieten in der mittleren neap. Epoche Leo (*S. Elena*), Jommelli (*Passione*) und Piccinni (*Abele*). Stärkeren Anteil hat der Chor in dem von einheimischen Tradi-

tionen genährten, in Wien ansässigen Oratorium (Caldaras Kompos. werden deshalb schon von den Zeitgenossen gerühmt und neben Oratorien Händels gestellt; noch E. T. A. Hoffmann begeistert sich an Caldaras Oratorienchören) und in Sonderfällen, wie in den für die Mädchenkons. geschriebenen Stücken. — Neben den Oratorien A. Scarlattis, die 1720 mit *La gloriosa Gara* ausklingen, kann man an den Oratorien Caldaras gut den Übergang in die neue Epoche der Oratorienkompos. verfolgen. Bewegt er sich in seinen frühen venez. und röm. Schöpfungen noch in den Bahnen älterer Vorbilder (seine *S. Francesca* ist Händels Jugendwerken bis in Einzelheiten verwandt), bevorzugt er Heiligenstoffe, breitet er die Vielfalt der Zeit an konzertierenden Instr. aus und läßt der Continuo-Arie noch starken Anteil zukommen, so zeigt die 1713 entstandene *SS. Annunziata* Züge eines gewissen Ausgleichs; die Musik neigt sich neuen



Über die Aufführung dieses Oratoriums im Palast des Fürsten in seinen Reiseerinnerungen.

Idealen zu, die dramatische Gestaltung ist ebenso bemerkenswert wie die Chorbehandlung, die in einem großangelegten Doppelchor gipfelt. Zu den bisher bekannten Oratorien Caldaras darf man mindestens acht weitere (wohl röm.) zählen, die in Münster aufgetaucht sind, so daß sich die Gesamtzahl auf über vierzig erhöht. Nach 1716 war Caldara als mus. Mitarb. an der Reform in Wien beteiligt; drei Texte Metastasios und fast ein Dutzend von Zeno hat er zuerst mit Musik eingekleidet und ragt so als wichtiges Bindeglied in die Blütezeit des neap. Oratoriums hinein. In die Zeit der Ausbildung und der Blüte des typisch neap. Stils fallen die Reformen Zenos und Metastasios. Die Oratorien der führenden Meister, der Leo, Vinci, Porpora, Jommelli und Hasse sowie der späteren Piccinni, del Majo, Galuppi und Anfossi verbinden den Schmelz geschmeidiger Melodik mit dem Instinkt für geschickte dramatische Behandlung und bezeichnen in der Geschichte des ital. Oratoriums die letzten Höhepunkte. In diese Zeit fallen auch vereinzelte Drucklegungen von Oratorienpart., so von zwei der insgesamt fünf Schöpfungen Jommellis. Einigen Werken dieser Epoche war eine längere Lebensdauer beschieden, die vereinzelt bis ins 19. Jh. reichte. — An der Spitze der bedeutendsten Oratorienzentren im 18. Jh. stand zunächst Rom, wo sich die lat. Auff. an S. Marcello, Treffpunkt der Aristokratie und des hohen Klerus, bis 1725 erhielten. Mit den beiden Bernabei, Pasquini, Scarlatti und Corelli waren hier die ersten Musiker Roms tätig. Im Kardinal Ottoboni und dem prachtliebenden Prinzen Ruspoli waren dem Oratorium einflußreiche private Auftraggeber und Mäzene erstanden; die Philippiner behaupteten eine führende Stellung. Bologna, wo die Philippiner der Zahl der Auff. nach an der Spitze lagen, wetteiferte in der ersten Hälfte des Jh. mit Florenz und Venedig, während Neapel für den Süden das ganze Jh. hindurch tonangebend blieb; später regen sich auch in Sizilien Kräfte für das Oratorium. In Venedig waren es vor allem die Kons., die das Oratorium pflegten; die besondere Atmosphäre der Auff. durch die Mädchen war Gegenstand zahlreicher Reisebeschreibungen. Der Bedarf wurde hier nicht nur von den Venezianern A. Lotti, B. Galuppi und F. G. Bertoni gedeckt; mit den beiden zuletzt Genannten und F. Bianchi klingt das lat. Oratorium in Venedig aus. Wie bei den Texten der Motetti war auch das Latein dieser Oratorien recht verderbt („*so italienisch Latein, daß man an manchen Stellen lachen muß*", Goethe, am 3. Okt. 1786 aus Venedig). Bei den Incurabili war es üblich, den Ps. „*Miserere*" in der Karwoche mit einem Oratorium einzuleiten; Hasses *Serpentes in deserto* und *Sanctus Petrus* sowie Stücke von Porpora und Galuppi dienten diesem Zweck. — 3. *Das Oratorium im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts.* Bei den spätesten Vertretern der neap. Schule trat die Oratorienkompos. mehr und mehr in den Schatten der Opernproduktion. Das mus. Vokabular der geistl. Gattung hatte sich um diese Zeit bereits so stark dem der Oper angeglichen, daß eine Unterscheidung lediglich durch den oft verwässerten religiösen Stoff gegeben war. Der bei den Neapolitanern der mittleren Periode noch erkennbare Spürsinn für die Grenzen des Virtuosenwesens war verloren gegangen, das mus. Element überwog das dramatische; aus der dem Oratorium angemessenen Szene war mit der Verflachung der Gattung ein koloraturgeladenes Bravourstück von riesenhaften Ausmaßen geworden. Dreiaktige Oratorien wurden häufiger; möglicherweise ist diese Neuerung dem Einwirken der in England üblichen szenischen Oratorien zuzuschreiben, doch wird der Einfluß der Oper sich auch hier durchgesetzt haben. Der Chorsatz büßt an solidem Können ein; gegenüber dem Ernst Jommellis wirken Chöre wie die der *Passione* Zingarellis (in der als Solisten übrigens nur Sopr. tätig sind) trivial. Auch in der Anlage der Nrn. und der Satzbezeichnungen zeigt sich der Einfluß des Bühnenwerkes, aus dem ohne Hemmungen Formen übernommen werden. Man trifft auf Märsche; auch vok. und instr. Rondosätze sind keine Seltenheit. In G. Andreozzis *Passione* und in C. Borsettis *Transito di S. Giuseppe* ist der Mittelsatz der Ouvertüre als Rondo angelegt; auch Cimarosas *Assalonne* führt ein Rondo ein, und F. Bianchi läßt im *Abraham Sacrificium* (1783) Isaak ein solches unmittelbar vor seiner Opferung singen. P. Bonfichis *Passaggio del Mar Rosso* wird mit einer über 250 Takte langen „*Sinfonia programmatica*" eingeleitet, der ebenso wie zwei weiteren Programmusiken innerhalb des Werkes genaue Situationsschilderungen beigeschrieben sind. — Die Durchsetzung des Oratoriums mit Bühnenelementen und -effekten hatte bereits 1776 in Florenz zu einer ersten szenischen Oratorien-Darstellung geführt; seit 1786 ersch. in Neapel und Rom regelmäßig Oratorien auf der Bühne. *La Distruzione di Gerusalemme*, die Goethe 1787 in Neapel in der Vertonung von G. Giordaniello hörte, ging auch mit der Musik Zingarellis

Scanned with OKEN Scanner

über die Bühne; manche Oratorien, wie Righinis *Gerusalemme liberata* (1802) und Guglielmis *Distruzione di Gerusalemme* (1803), waren so angelegt, daß sie sowohl als Bühnenwerk wie auch im Konzertsaal erklingen konnten. Als Bühnenoratorium war die ursprünglich von religiösen Idealen gespeiste Gattung ganz in das Fahrwasser der Oper gelangt und hatte ihre Selbständigkeit eingebüßt. Die Entwicklung mündete in Werken wie Rossinis Dreiakter *Moisè in Egitto*, der als *„Azione Tragico-Sacra"* veröff. wurde und 1818 in Neapel mit allem szenischen Pomp über die Bühne ging. — Eine Nachblüte erlebte das alte Sepolcro im Italien des 18. Jh. Als Marienklagen begegnen neben der in vier Quellen für Händel ausgewiesenen *Pianto di Maria* Kompos. von P. Ciaffoni und A. Tarchi. Zahlreicher sind die Stücke, die *„per le tre ore d'Agonia di N.S.G.C."* bestimmt waren und sich kurz vor und um 1800 besonderer Wertschätzung erfreuten. Volkssprachige Paraphrasen der Sieben Worte, durch einen *„Invito"* eingeleitet und meist mit einer Motette *„Jesus autem"* abgeschlossen, erhielten unterschiedliches mus. Gewand; beschäftigte G. Giordaniello im Prolog einen Testo, gebrauchten die Römer P. Guglielmi, P. Ciaffoni und G. Guidi außer drei Vokalst. das Orch. (bei Ciaffoni ohne V.; aus Metastasios *Passione* ist ein Chor eingeschoben; den Schluß bildet ein Auszug aus dem Credo, mit *„mortuus est"* endend), so wird die Mehrzahl der Komp. der liturg. Situation durch eine Besetzung für drei, seltener vier St. und Bc. gerecht. Kompos. von G. Giordani, Caglia. P. P. Magnani, G. Jannaconi und Ottaviani spiegeln die Beliebtheit dieser Gattung. Cl. Casciolini hat 1776 ein gutes Beisp. für die mus. Behandlung der vierzehn Kreuzwegstationen (Beginn mit *„O vos omnes"*, Ende mit *„Stabat mater"*) gegeben. — 4. *Das italienische Oratorium außerhalb Italiens.* Die hohe Wertschätzung, die der ital. Musik außerhalb ihrer Heimat allgemein entgegengebracht wurde, hatte neben der Oper auch das ital. Oratorium in andere Länder verpflanzt. Wichtigster Stützpunkt des ital. Oratoriums außerhalb der Landesgrenzen war schon früh Wien, wo in den ersten Dezennien des 18. Jh. Caldara, F. Conti, G. Porsile, L. Predieri und G. Bonno mit den Deutschen Fux und Reutter konkurrierten. Am kath. gewordenen Hof zu Dresden hielt 1730 das Oratorium mit Caldaras *Morte e sepoltura* seinen Einzug. In der Folgezeit hielt sich hier der ital. Geschmack nicht nur in Oratorien der Italiener G. A. Ristori und D. Fischietti, sondern vor allem in den Werken Hasses bis in die Zeiten Morlacchis lebendig. Mit der Expansion der ital. Oper fand das ital. Oratorium an den kleinen kath. Höfen Deutschlands Eingang; auch mus. zweitrangige Zentren wie Trier pflegten die Gattung regelmäßig in der Karwoche. War die Bekanntschaft mit dem ital. Oratorium zunächst auf den engeren Kreis von Hof und Kirche beschränkt geblieben, so hob sich das Interesse breiterer Schichten mit dem Erstarken der städt. Musikges., die das Oratorium in den Konzertsaal verpflanzten. In Leipzig fand das ital. Oratorium in Hiller einen Wegbereiter, in Hamburg förderten es Telemann und Ph. E. Bach; Berlin, Frankfurt a. M. und andere Städte folgten. Die Ausstrahlung der ital. Kunst auf ganz Europa kam auch dem Oratorium zugute; aus der Generation der Cimarosa, Salieri und Gazzaniga gewann vor allem Paisiello mit seiner *Passione* (1782) europ. Bedeutung, während die ebenfalls gefeierten P. Guglielmi und N. A. Zingarelli vorwiegend nationale Erfolge buchen konnten. Zwischen 1780 und 1800 konnte man in Warschau, Riga, Petersburg (neben Händel und Haydn kamen Italiener wie Jommelli, Prati und Paisiello zu Wort) und Moskau (Piccinni und Anselmi) ebenso wie in Madrid und Lissabon ital. Oratorien hören. In London hatte schon zu Händels Zeiten das ital. Oratorium Fuß gefaßt; nach Händels Tod gelangte es zu noch größerem Ansehen, während sich Frankreich gegenüber dem Oratorium, und nicht nur gegenüber dem ital., merkwürdig reserviert verhielt.

Literatur: Ch. Burney, *Tagebuch einer mus. Reise durch Frankreich u. Italien*, aus dem Engl. übs. v. C. D. Ebeling, Hbg. 1772; P. Metastasio, *Opere*, Rom 1805; C. H. Bitter, *Beitr. zur Geschichte des Or.*, Bln. 1872; F. Florimo, *La scuola mus. di Napoli*, Neapel 1880–1882; O. Wangemann, *Geschichte des Or. v. den ersten Anfängen bis zur Gegenwart*, Lpz. 1882; G. Masutto, *Della musica sacra in Italia*, Venedig 1887–1889; F. X. Haberl, *Beitr. zur ital. Lit. des Or. im 17. u. 18. Jh.* in KmJb XVI, 1901; G. Pasquetti, *L'oratorio Musicale in Italia*, Florenz 1906; A. Schering, *Geschichte des Or.*, Lpz. 1911; L. Kamienski, *Die Or. v. Johann Adolf Hasse*, Lpz. 1912; E. Bücken, *Musik des Rokokos u. der Klassik*, Potsdam 1927; H. Vogel, *Zur Geschichte des Or. in Wien* in StMw XIV, 1927; G. Pannain, *L'oratorio dei Filippini e la Scuola Musicale di Napoli*, Mailand 1934; F. Vatielli, *L'Oratorio a Bologna*, Rom 1938; D. Alaleona, *Storia dell'Oratorio Musicale in Italia*, Mailand ²/1945; F. v. Lepel, *Die ital. Opern- u. Or.-Auff. am kurfürstl. Hofe zu München (1654–1787)*, Bln.-Charlottenburg 1953; C. Gasbarri, *L'Oratorio Filippino (1552 bis 1952)*, Rom 1957; A. Liess, *Materialien zur röm. Mg. des Seicento. Musikerlisten des Oratorio San Marcello 1664–1725* in AMl 29, 1957; ders., *Die Slg. der Oratorienlibretti u. der restliche Musikbestand des Fondo S. Marcello in Rom* in AfMw XV, 1958; ders., *Die Slg. der Oratorienlibretti (1679–1725) u. der restliche Musikbestand des Fondo San Marcello der Biblioteca Vaticana in Rom* in AMl 31, 1959; W. Klenz, *The Life and Works of Giovanni Maria Bononcini*, Diss. Univ. North Carolina 1958; eine Diss. über die Or. Caldaras (U. Kirkendale) ist in Bonn in Vorb.

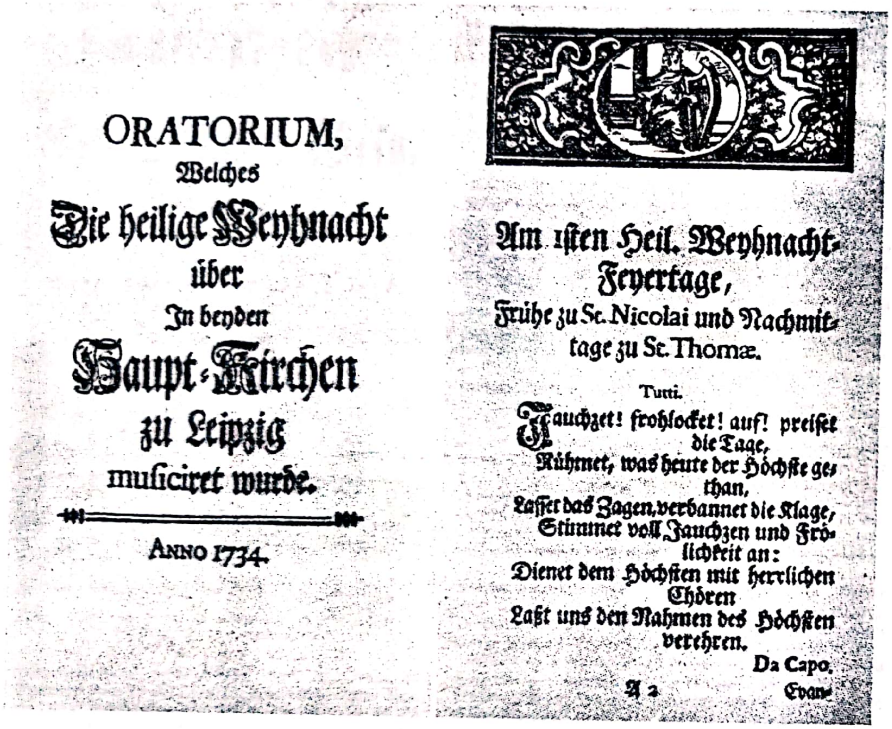
Rudolf Ewerhart

D. *Das Oratorium in Deutschland bis J. Haydn.* (Vgl. auch die Art. *Abendmusik*, *Dialog*, *Historia* und *Kantate*, D. — Über die Passion s. b. Art.) In Deutschland ist das Oratorium im 17. Jh. noch keine festumrissene Gattung, und auch im 18. Jh. ist der Begriff schwankend geblieben. Das einigende Band bilden nur einige allgemeine Eigenschaften: der erbauliche, geistl. Charakter, der sich mit einer mehr oder weniger stark ausgeprägten, erzählten oder durch Personen veranschaulichten Handlung verbindet. Von den drei Elementen des Oratoriums, dem epischen, dem dramatischen und dem lyrischen (betrachtenden), kann jedes vorherrschen. Im ersten Fall ergibt sich eine Übereinstimmung mit der Historie, im zweiten mit der Oper und im dritten mit der Kantate. Für alle Grenzfälle gibt es geschichtliche Belege: z. B. ist das Weihnachtsoratorium von Schütz eine Historie, Mozarts *Die Schuldigkeit des Ersten Gebots* eine Oper, das *Befreite Israel* von Telemann eine Kantate. In der Regel handelt es sich um Werke, die sich innerhalb des Dreiecks der Gattungen ansiedeln. Diesem Dreieck entspricht etwa das der Auff.-Orte: Kirche – Bühne – Konzertsaal. Für die Auff. im Gottesdienst waren z. B. Matthesons Oratorien bestimmt; die szenische Auff. von Oratorien ist z. B. durch Dittersdorf für den bischöfl. Hof in Großwardein belegt; und Rolle z. B. komp. seine Oratorien für das Konzert. — Von Italien aus bürgerte sich das Oratorium zuerst in Wien ein (vgl. Abschn. C. 3 und E.). In den Münchener Jesuitenspielen *Philothea* und *Theophilus* aus der Jh.-Mitte oder in der von J. K. Kerll vertonten *Pia et fortis mulier in S. Natalia* (1677) begegnen opernartige allegorische Werke, die nur mit ähnlichem Vorbehalt wie Cavalieris *Rappresentazione* als Oratorien anzusprechen wären. Ital. Oratorium und lat. Jesuitenspiel waren Sache des kath.

Deutschland. Im prot. Bereich gab es zwar Schuldramen, aber das ital. Oratorium konnte sich vorerst nicht ansiedeln. Nur Carissimis auf alttestamentlicher Grundlage in lat. Sprache gedichtetes, dramatisch-episches Oratorium mit Historicus fand Nachahmung durch den ital. geschulten Danziger Komp. Kaspar Förster d. J.; er schrieb die Dialoge *Davidis cum Philisteo* und *De Holoferne* (ferner *De divite et paupere* für den Gottesdienst), die auch ihrem künstlerischen Wert nach Carissimis Werken an die Seite gestellt werden. — Im übrigen entwickelte sich das Oratorium in Deutschland selbständig, aber sehr langsam und nur als Grenzfall am Rande anderer Gattungen. Zwar klingt der Begriff Oratorium in den Wortverbindungen *„Actus oratorius"* und *„Stylus oratorius"* an, doch leitet er sich in beiden Fällen von *„oratio"* = Rede her, nicht von *„oratorium"* = Betsaal oder gar von einem mus. Gattungsbegriff. Dieser scheint erst von Hunold 1704 aus dem Italienischen eingebürgert worden zu sein, zugleich mit der Übtr. der ital. Oratorienform auf die deutsche Passion. Doch haben sowohl *„Actus oratorius"* wie *„Stylus oratorius"* (Rezitativstil des 17. Jh.) Beziehungen zu der mus. Gattung. Unter den Actus oratorii sind die sogen. Schulakte der prot. Gymnasien zu verstehen, die teils aus eigentlichen Reden, teils aus szenischen Auff. bestanden. Aber die Musik war dabei nur akzessorisch. Auch die *Vorstellung der heilwertigen Geburt Jesu Christi* des Görlitzer Gymnasiums (1668), die als eine der Wurzeln des Oratoriums in Anspruch genommen worden ist, geht nicht weiter als bis zum Singspiel (gesprochener Dialog mit eingelegten kleinen Liedern und bescheidenen Chören). Nicht nur das Schuldrama, auch das Volksschauspiel und andere Arten von Theaterauff. bedienten sich im 17., schon im 16. Jh. an gewissen Punkten der Handlung der Musik. Biblische Schauspiele dienten wieder als Vorlagen für biblische Opern der Hamburger Bühne, die ihre Tätigkeit 1678 mit der geistl. Oper *Der erschaffene, gefallene und aufgerichtete Mensch* begann. Aber die Hamburger biblischen Opern sind ebenfalls keine Oratorien. Eine Abart des Actus oratorius bilden die episch-dramatischen Dichtungen des Johannes Klaj (*Auferstehung Jesu Christi* 1644, *Höllen- und Himmelfahrt Jesu Christi* 1644, *Herodes* 1645, *Der leidende Christus* 1645, *Geburt Christi* 1650 gedr., *Engel- und Drachenstreit* 1649 oder 1650 gedr.), die er in Nürnberg in der Kirche öffentl. rezitierte. Der Anteil der Musik, von Staden beigesteuert, beschränkte sich auf Chöre zum Aktschluß, gelegentlich ein Sololied, Duett oder ein Konzert mit wechselnden St., alles mit Instr. Manchen dieser verschollenen Sätze lagen, wie schon in den Basler Volksschauspielen des 16. Jh., Choralmelodien zu Grunde. Insofern berühren sie sich mit der prot. Oratorienpraxis. Dieser näher steht ein Stettiner *Actus musicus de divite et Lazaro / Das ist Musicalische Abbildung der Parabel vom reichen Manne und Lazaro* (1649) von Andreas Fromm; das der mus. Gattung des Dialogs sich anschließende Werk ist von R. Schwartz als *„das erste deutsche Oratorium"* bezeichnet worden. — Dialog und Historie sind die mus. Formen, aus denen sich im 17. Jh. am ehesten oratorienartige Werke entwickelt haben. Bei der Historie (s. auch b. Art.) ist der Übergang zur oratorischen Gestaltung dort zu sehen, wo von der lektionshaften oder von der motettischen Vertonung der biblischen Geschichte abgewichen und die Kompos. mus. frei wird, mit Unterscheidung von (immer noch biblischen) Rezitativen, arienhaften Sätzen und Chören, unter Heranziehung von Gb. und Instr. Das kommt auch schon bei Werken vor, die noch auf dem reinen Bibeltext aufbauen. Als *„erster großer Versuch eines deutschen Oratoriums"*, wie H. Schnoor meint, hebt sich die Auferstehungshistorie von Schütz heraus (1623); die direkten Reden sind hier aber noch nicht solistisch, sondern als Duette vertont, und die Erzählung des Evangelisten hat sich noch nicht ganz von der choralen Rezitation zum „Stylus oratorius" durchgerungen. In beider Hinsicht mutet moderner an die *Repraesentatio harmoniaca Conceptionis & Nativitatis S. Joannis Baptistae ... juxta Sanctum ... Evangelium secundum Lucam composita modo pathetico sive recitativo distributa in duos actus & sex scenas adjunctis quinque symphoniis loco intermedii* von Daniel Boll (vor 1628; s. Winterfeld, *Gabrieli* II, 205 ff., und Moser, *Die mehrst. Vertonung des Evangeliums*). Es handelt sich um eine Vertonung der Geschichte Luk. 1, 5 ff. im monodischen Stil, mit Gb. und Instrumentalsymphonien. Die Personen singen realistisch-einst., aber illusionsfremd ist es noch, wenn Johannes selbst das singt, was über ihn gesagt wird, oder wenn das Volk als Chor eingeführt wird, wo vom Volk nur die Rede ist. Schütz selbst hat die Wendung zu einem freien monodischen Stil und zu einer realistischeren Darstellung in seinen *Sieben Worten Jesu Christi am Kreuz* vollzogen (1645?), einem der Gattung der Passionen nahestehenden Werk, und schließlich das Hauptwerk unter den auf dem Boden der Historie stehenden Werken geschaffen, seine *Historia der Geburt Jesu Christi*, die Schering als das erste deutsche Oratorium ansieht. Der Evangelist singt mus. frei gestaltetes, aufs feinste beseeltes Rezitativ, und die direkten Reden sind als *„Intermedien"* vertont. Das Werk ist der Inbegriff eines (von Anfangs- und Schlußchor abgesehen) rein biblischen Historienoratoriums. — Aber ähnlich wie bei den Passionen begann man auch bei anderen Historien Lieder und Choräle einzumischen, so schon in der 1. Hälfte des 17. Jh. in einer anon. *Historia Nativitatis Christi* (Breslau). Leider läßt sich diese Entwicklung mangels erhaltener Werke nicht genauer verfolgen. So ist von einer *Composition ... auff die fröliche Auferstehung unsers Herrn Jesu Christi* von J. C. Horn, die 1683 in der Dresdner Sophienkirche *„musicirt"* (mit Instr. aufgef.) wurde, nur bekannt, daß sie *„fast in 2000 Tacten oder Mensuren"* bestand; es kann nach der beträchtlichen Ausdehnung und auf Grund der Entstehungszeit nur vermutet werden, daß sie solche Einlagen enthielt. Sicher ist dies der Fall gewesen bei der Rudolstädter *Himmelfahrt Christi und Sendung des hl. Geistes* (1690), die laut Titel *„mit ... Arien und Liedern durchzogen"*, und bei dem *Rudolphstädtischen Christ Abend* (1698), der ebenfalls *„mit dienlichen Liedern untermenget"* war. In J. S. Bachs *Weihnachtsoratorium* (1734/35) hat sich dann, dem Zug der Zeit gemäß, das Verhältnis umgekehrt: die biblische Erzählung ist nur noch der Leitfaden für die vorherrschende kantatenmäßige Betrachtung. Andererseits hat das 18. Jh. in einem Ausnahmefall eine barocke Übersteigerung der rein biblischen Historienkompos. gezeitigt, und zwar in der Vertonung des gesamten Matthäusevangeliums durch den Königsberger Kantor Georg Riedel (1721), der außerdem auch noch den ganzen Psalter (1724) und die Offenbarung Johannis (1734) in Musik gesetzt hat (s. Güttler). — Alles in allem gibt es nicht viele oratorienhafte Werke unter den biblischen Historien des 17. Jh. Ähnlich ist es bei den an sich zahlreichen Evangelien- und anderen Dialogen (s. auch b. Art.). Einzelne Son-

Scanned with OKEN Scanner

derbildungen nennt man vor allem wegen ihrer klaren Veranschaulichung einer biblischen Szene „oratorische Dialoge", doch gehen die Ansichten im Einzelfall auseinander. Wenn solche Dialoge nicht nur die Wechselreden der biblischen Personen, sondern auch die einleitende oder verbindende Erzählung des Evangelisten enthalten, berühren sie sich mit den großen Historien. Am ausgeprägtesten erscheinen die biblischen Szenen bei D. Boll (lat.), Schütz (*Vater*



ORATORIUM,
Welches
Die heilige Weyhnacht
über
In beyden
Haupt-Kirchen
zu Leipzig
musiciret wurde.
Anno 1734.

Am 1sten Heil. Weyhnacht-Feyertage,
Frühe zu St. Nicolai und Nachmittage zu St. Thomæ.
Tutti.
Jauchzet! frohlocket! auf! preiset die Tage,
Rühmet, was heute der Höchste gethan,
Lasset das Zagen, verbannet die Klage,
Stimmet voll Jauchzen und Fröhlichkeit an:
Dienet dem Höchsten mit herrlichen Chören
Laßt uns den Nahmen des Höchsten verehren.
Da Capo.
A 2 Evan-

Abb. 5: J. S. Bach, *Weihnachtsoratorium*, Titelseite und erste Seite des Textbuchs, 1734.

Abraham), Selle (mit Evangelist) und Rosenmüller (*Tobias und Raguel*). Solche Werke gehörten auch zu den Progr. des Hamburger Coll. mus. unter Weckmann in den Jahren 1660–1674, das den ersten Ansatz zu einer konzertmäßigen „Oratorien"-Pflege in Deutschland zeigt, einen Ansatz, der mit Werken größeren Stils dann fortgebildet wurde von Buxtehude in den Lübecker Abendmusiken. Aber wirkliche Oratorien kann man selbst etwas größere Dialoge wie den von Rosenmüller, im Gegensatz zu denen von Förster (s. o.), kaum nennen; *Tobias und Raguel* stellt allenfalls den Kern eines Oratoriums dar. — Erst mit Verlassen des rein biblischen Gesprächs konnte der Weg zum Oratorium beschritten werden, freilich auch der Weg zur Kantate (s. auch b. Art.). Z. B. Kindermanns Dialoge *Mosis Plag, Sünders Klag, Christi Abtrag* (1642) und *Des Erlösers Christi und sündigen Menschen heilsames Gespräch* (1643), die ersten Zeugnisse textlicher Mehrschichtigkeit auf dem Gebiet des geistl. Dialogs, sind Stationen auf dem Weg zur prot. Kirchenkantate, aber kaum zum Oratorium, denn sie sind rein betrachtend, und ein Handlungskern ist nicht bemerkbar. Ebensowenig lassen sich in betrachtenden strophischen Liedern wie z. B. J. Stadens *Gespräch zwischen dem Fleisch und dem Geist*, auch wenn die Zeilen abwechselnd von „Fleisch" und „Geist" gesungen werden, Ansätze zum Oratorium entdecken. Auch des Danzigers Th. Strutius Schulgespräche (mit Actus oratorii zusammenhängend) aus den 1650er Jahren sind nur Strophenlieder, auf Personen verteilt. Für das Oratorium wichtig wurden sie aber, als sie in den biblischen Dialog aufgenommen wurden. Fromm in seinem *Actus musicus* von 1649 (s. o.) bringt noch keine neuen Strophenlieder, aber Choräle, ferner fremde Prosa aus anderen Bibelstellen (z. B. Ps. 6,2; 143,2; Matth. 25,41). Denselben Stoff hat 1664 Strutius ebenfalls oratorienhaft-dialogisch behandelt (Musik verschollen; s. Rauschning), dabei für den Chor der fünf Brüder des reichen Mannes den Prosatext des *Saufliedes* von Fromm verwendet; hier kommen auch frei gedichtete Strophenlieder vor (z. B. des reichen Mannes in der Hölle), und nur das Gespräch zwischen dem reichen Mann und Abraham ist wörtlich dem Evangelium entnommen. Außerdem hat Strutius eine Passion und ein Weihnachtsoratorium geschrieben: *Christlich wohlmeinende Weihnachtsgedanken . . . In einem Musikalischen Gespräch.* Wäre die Musik erhalten, so gäbe es aus dem Jahr 1664 zwei ganz verschiedene Weihnachtsoratorien: das auf dem Boden der Historie stehende von Schütz und das aus dem Dialog hervorgegangene von Strutius, wo volkstümliches Lied und Choral den Evangelistenbericht ersetzen und die Erzählung nach Art eines Weihnachtsspiels in direkte Reden (Gsge.) auflösen. Auch zu Schützens auf dem Bibeltext fußenden *Sieben Worten* hat Strutius mit einer liedartigen Paraphrase ein Gegenstück geschaffen. Seit 1675 nachweisbar ist ein *Actus musicus vom verlorenen Sohn* von Georg Calmbach (s. E. Noack), der ebenso wie G. Ch. Strattners Dialog *Ihr Himmelsfeste* (1693) über Luk. 19, 41ff. in der von Fromm und Strutius eingeschlagenen Richtung weitergeht. — Am ehesten von solchen Dialogen her läßt sich auch das oratorienartige Schaffen Buxtehudes verstehen. Die nur im Text erhaltene, zweitl. *Hochzeit des Lamms* (1678) gründet auf Matth. 25, 1ff. Jeder Tl. dauerte eine Stunde; der 1. Tl. wurde am zweiten, der 2. am dritten Adventssonntag aufgef. Der biblische Dialog ist stark ausgeweitet durch Heranziehung anderer Schriftstellen, durch Choräle und freie Arien. Außer Jesus, den klugen und den törichten Jungfrauen treten Engel, der himmlische Chor und die Kirche auf. Die verbindenden Worte des Evangelisten sind ausgeschaltet. Buxtehudes sogen. *Jüngstes Gericht*, eigentlich *Das allererschröcklichste und allererfreulichste / nämlich / Ende der Zeit / und Anfang der Ewigkeit / Gesprächsweise / in 5 Vorstellungen / auf der Operen Art mit vielen Arien und Ritornellen* (1683), ist auch in der Musik erhalten. Durch seinen mus. Wert und seinen großen Umfang ist es das bedeutendste unter den vom Dialog herkommenden oratorienhaften Werken des 17. Jh. Das kennzeichnendste Wort in dem Titel ist „gesprächsweise"; „auf Opernart" bedeutet vermutlich den Wechsel von Rezitativ und Arie, wobei das Rezitativ immer noch biblisches Rezitativ und die Arie Strophenlied ist. Dazu treten große Choralchöre. Das Werk ist kein Drama, sondern eine Betrachtung. Insofern ist es kantatenhaft. Von der Dialogkantate, auf die es mit dem Gespräch Luk. 12, 19–20 in der 3. Vorstellung zurückweist, unterscheidet es sich aber durch die direkte Darstellung des bösen Prinzips. Darin hat das Werk Ähnlichkeit mit den vorgenannten Dialogen (vgl. namentlich das Trinklied in der 4. Vorstellung) und, insofern es sich um ein weltl. Element handelt, mit der Oper. (Auch in einem *Jüngsten Gericht*, das 1711 in Königsberg aufgef. wurde, kam offenbar ein Trinklied vor; s. Güttler.) Mit der Hamburger biblischen Oper hat es auch die Allegorik als solche gemeinsam; sie kann jedoch auch aus anderer Quelle, z. B. den Jesuitenspielen, stammen. Ein allegorisches Gespräch war vermutlich auch das verschollene *„geistl. Drama musicale"* von J. C. Horn, das zur Jh.-Wende 1699/1700 in Dresden als kirchl. Festmusik komp. wurde und *„die göttliche Gerechtigkeit, Barmherzigkeit, Weisheit und Wahrheit"* darstellte. Auch Buxtehudes nur im Text erhaltene Gelegenheitsoratorien *Castrum Doloris* (nach Matthesons Einteilung der Oratorien ein *„Epicedium"*) und *Templum Honoris* (1705) waren allegorische Werke. Sie haben sich schon die Hamburger Neuerung der frei gedichteten Rezitative zu eigen gemacht, während die Arien nach alter Art noch strophisch sind. Das *Castrum* enthält außerdem Choräle. Überhaupt ist die Allegorie ein wesentlicher Bestandteil der norddeutschen Oratorienkompos. in der 1. Hälfte des 18. Jh. geblieben. — Die Zweigleisigkeit des Oratorienschaffens in Deutschland setzte sich im 18. Jh. in verstärktem Maße fort. Auf der einen

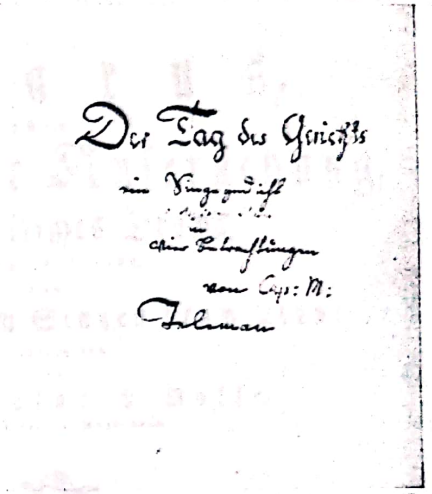


Abb. 6: G. Ph. Telemann, *Der Tag des Gerichts*. Titel der Partitur. Marburg, Westdeutsche Bibl., Mus. ms. 21701.

Seite, an den kath. Höfen, wurden ital. Libretti komp., auf der anderen Seite, vorwiegend im prot. Bereich, entwickelte sich das deutschsprachige Oratorium, wenn auch nunmehr vom ital. befruchtet, selbständig weiter. Der wichtigste Vorposten des ital. Oratoriums blieb nach wie vor der Kaiserhof in Wien, jedenfalls bis zum Tode Karls VI. (1740; vgl. Abschn. C). Mit den ital. Komp. zusammen bildeten die heimischen Fux und G. K. Reutter die in gewissen Zügen eigenartige Wiener Schule des ital. Oratoriums, die sich besonders in Fux verkörpert hat. Fux zeichnet sich durch strengen kp. Stil, fugierte Arien und fünfst. Chöre aus. Seine vornehme, ernste Tonsprache, die manchmal die Eigengesetzlichkeit der Musik über den Bedeutungsgehalt des Textes stellt, sticht auffallend von dem gleichzeitigen norddeutschen Oratorium ab, das sich infolge der andersartigen textlichen Grundlage mannigfaltigerer Formen bedient und viel lebhafter auf den Affektgehalt des einzelnen Wortes eingeht, nicht selten zum Schaden des ästh. Gehalts. Das Schönheitsstreben der italianisierenden Komp. in der auf Fux folgenden Generation verlagerte sich einseitig auf das Virtuos-Kantable. Hasse, der seine Oratorien hauptsächlich für den Dresdner Hof schrieb (in den 1730er und 40er Jahren), war das Idol dieser Richtung. Er strebte nicht nach künstlicher Harmonik oder gelehrter Kontrapunktik oder gar nach instr. Reichtum, sondern suchte den Effekt eher im Rhythmischen, vor allem aber in der eleganten und brillanten Entfaltung des Bel Canto. Außer ihm haben auch Zelenka, Hei-

Scanned with OKEN Scanner

nichen und Schürer zur Pflege des ital. Oratoriums in Dresden beigetragen, in der 2. Jh.-Hälfte außer Schuster und Seydelmann besonders der viel bewunderte J. G. Naumann. — Neben dem ital. Oratorium wurde auch die oratorienähnliche Musikpflege der Jesuiten im 18. Jh. fortges. 1717 ersch. die szenisch

Carl Wilhelm Rammlers
Auferstehung
und
Himmelfahrt Jesu,
in Musik gesetzt
von
Carl Philipp Emanuel Bach.

Abb. 7: Ph. E. Bach, *Auferstehung und Himmelfahrt*, Titelseite der Originalausgabe.

darzustellenden „*Meditationen*" über lat. Texte des Jesuitenpaters Franz Lang für eine Marianische Kongregation in München, im Stil des ausgehenden 17. Jh. komp. von G. A. Bernabei, R. I. Mayr, J. Ch. Pez u. a. Es handelt sich um vorwiegend allegorische, der Erweckung zur Askese dienende Bühnenstücke, die teils durchkomp., teils nur mit mus. Einlagen versehen sind. Bis zur Aufhebung des Jesuitenordens 1773 waren solche mus.-szenischen Andachtsübungen in den Marianischen Kongregationen Süddeutschlands in Gebrauch. Eine dem jesuitischen Schuldrama verwandte Nebenerscheinung des Oratoriums war das Salzburger Schuldrama der Benediktiner bis 1775, zu dem schon im 17. Jh. H. I. F. Biber und G. Muffat, im 18. Jh. namentlich J. E. Eberlin, L. Mozart, Adlgasser und M. Haydn beigetragen haben. Die Musik beschränkte sich auf die opernhaften Zwischenspiele, die Nebenhandlungen des bunten Ganzen; der Text war lat. Daneben wurden in Salzburg auch vollst. geistl., allegorische Opern in deutscher Sprache aufgef. Dazu gehört *Die Schuldigkeit des Ersten Gebots* (1767), deren erster, allein erhaltener Tl. von W. A. Mozart stammt. Die Musik des jungen Komp. ist im neuneap. Stil gehalten und geht oft munter über die rationalistischen Vs. hinweg. In der Instrumentation ist der Einfluß Eberlins bemerkbar (Solopos., geteilte Br.). 1771 hat Mozart dann auch ein echtes ital. Oratorium komp., Metastasios *Betulia liberata*. — Eigentliche Oratorien in deutscher Sprache wurden im kath. Bereich ebenfalls namentlich in Salzburg gepflegt (L. Mozart, Eberlin, Adlgasser), und zwar dem ital. wie überhaupt dem kath. Gebrauch entsprechend in der Fastenzeit. Außer orig. deutschen Texten kommen Übs. bekannter ital. Texte vor. Es wird angenommen, daß die Salzburger Oratorien auch szenisch aufgef. wurden; das war bei Werken, die im allgemeinen nach dem ital. Muster gebildet waren, wohl möglich. Eberlin ist der markanteste unter diesen Komp.; er ist dem Stil der Hasse-Ära verpflichtet, hat aber einen etwas volkstümlicheren Ton und zeigt mehr Ausdrucksstreben. Auch J. Haydns Amtsvorgänger in Eisenstadt, G. J. Werner, hat deutsche Oratorien komp.; zwölf davon, meist über alttestamentliche Stoffe, hat Haydn selbst besessen. — Im übrigen lag das Schwergewicht des deutschsprachigen Oratoriums im prot. Teil Deutschlands. Hier vollzog sich, mit dem Passionsoratorium (s. Art. *Passion*) als Kern, die Hauptentwicklung, die zu Beginn des 18. Jh. in neue Bahnen gelenkt wurde. Ähnlich wie Neumeister 1700 der Kirchenkantate einen rein poetischen Text aus madrigalischen Rezitativen und Arien gab, wurde das ital. Vorbild auch auf dem Gebiet des Oratoriums nachgeahmt: durch Hunold, der sich dabei nicht nur auf Neumeister, sondern auch ausdrücklich auf „*die italienische so genannte Oratorien*" bezog, in seiner Passionsdichtung *Der blutige und sterbende Jesus* (1704). Allerdings machte man bald Abstriche an dieser Neuerung, die sogleich auf Ablehnung der Geistlichkeit stieß. 1705 erregte z. B. der Hamburger Org. G. Bronner Anstoß, als er im „Zuchthaus" ein „Oratorium" aufführte; und als er am Gründonnerstag 1710 „*ein so genandtes Oratorium*" sogar in der Kirche bringen wollte, offenbar unter Mitw. von Sängerinnen, wurde das vom Senat mit der Begründung verboten, daß solche „*theatralischen Dinge*" in der ev. Kirche ungebräuchlich seien und mehr aus „*Opern Geist als aus Gottes Wort*" stammten (s. L. Krüger). Doch brachte Mattheson ab 1715 unangefochten auch Sängerinnen auf den Kirchenchor, und das gemäßigt „theatralische" Oratorium setzte sich durch. Brockes in seiner berühmten, oft vertonten Passionsdichtung (1712) brachte den Evangelisten, wenigstens in Form freier Nachdichtung, und auch den Choral wieder. In anderen Werken kam der wörtliche Evangelistenbericht zurück. So vollzog sich bei der Passion eine ähnliche Entwicklung wie gleichzeitig bei der Kirchenkantate, deren gemischte Form vom Typ Neumeister III/IV seit 1708/09 nachweisbar ist (s. Art. *Kantate*, D.). Auch beim Oratorium wurde nun das madrigalische Rezitativ ein unentbehrlicher Bestandteil, verschwistert mit der neuen Da Capo-Arie, die das alte Strophenlied ablöste. Durch seine Chöre über Bibelsprüche und durch Choräle enthält das prot. Oratorium der 1. Hälfte des 18. Jh. weitere Elemente, die mit denen der Kirchenkantate gleich sind. Die erbauliche Betrachtung, die sich in allen möglichen Formen an den jeweiligen hist., biblischen Stoff knüpft, fließt überhaupt ganz aus dem Geist der Kantate. Da das prot. Oratorium der von Mattheson eingeschlagenen Richtung auch eine ähnliche Funktion wie die Kantate zu erfüllen hatte, kann es oft als ein Sonderfall dieser wesentlich stärker vertretenen Gattung angesehen werden, und manchmal wurden

sogar einfache Kirchenkantaten Oratorien genannt. Wesentliches Unterscheidungsmerkmal zwischen Oratorium und Kantate ist für die heutige Auffassung die Einbeziehung einer Handlung oder Erzählung. Aber auch Werke wie Telemanns Bürgerkapitänsmusiken hießen „Oratorien"; dieser Begriff erschien offenbar schon gerechtfertigt, wenn es nur Allegorien waren (z. B. Der Freudigbetrachtende, Der Andächtige. Die Güte Gottes usw.), denen wie hier die Schmeichelei der Hamburger Stadtväter, die Betrachtung des bürgerl. Wohlstandes und die frommen Wünsche, ohne eine Spur von Handlung, in den Mund gelegt waren. Alle sogen. Oratorien, die bei politischen Anlässen verschiedener Art aufgef. wurden, sind bestenfalls „Gelegenheitsoratorien", da sie als Kunstwerke für sich, ohne diesen Anlaß, nicht recht verständlich sind. (In den weltl. Gelegenheitskompos. dieser Zeit, wie in den allegorischen und mythologischen „Drammi per musica" oder Serenaten von J. S. Bach und Telemann, hat man Ansätze des weltl. Oratoriums sehen wollen; doch ist ihre Verwandtschaft mit den Opernprologen größer.) — Matthesons „Oratorio" oder „Oratorium" genannte Werke (aus dem 2. und 3. Jahrzehnt des Jh.) waren in erster Linie für den Gottesdienst im Hamburger Dom an hohen Feiertagen oder bei besonderen Gelegenheiten bestimmt. Wie es öfter auch bei der Kirchenkantate der Fall war, sind sie zweitl. und umrahmen die Predigt. Die Zweiteiligkeit ist dazu benützt, um den jeweiligen Anlaß in Beziehung zu einer Geschichte aus der Bibel zu setzen. So wird z. B. Luther mit Johannes (beim Reformationsjubiläum 1717, *Der reformierende Johannes*) und der Sieg des Prinzen Eugen bei Belgrad mit der Geschichte von Gideon in Parallele gesetzt (*Der siegende Gideon*, 1717). Das erinnert an die Dialoge des 17. Jh., die gern die verschiedensten Schriftstellen, Choräle und Lieder ins „Gespräch" brachten, um die darzustellende Idee von allen Seiten zu beleuchten. J. S. Bachs aus einer Kantate bestehendes Himmelfahrtsoratorium und das aus sechs Kantaten bestehende Weihnachtsoratorium, der Gipfel des prot. Kirchenoratoriums, unterscheiden sich von seinen anderen Kantaten nur durch Einbeziehung des Evangelistenberichts; das Osteroratorium ist zwar dramatisch angelegt, doch erscheint die Verteilung des Textes auf die Personen nicht zwingend, eher ist das Werk durch die freie Nacherzählung des biblischen Berichts oratorienhaft. Bach hat das Oratorium also wohl vornehmlich als eine Kirchenkantate verstanden, bei der sich die Betrachtungen um eine biblische Historie ranken. Die vorwiegend neutestamentlichen Oratorien des Mündener Schulrektors K. Bellermann (aus den 1720er und 30er Jahren) sind verschollen; der Titel eines ders., *Die Sendung des hl. Geistes mit Chorälen und guten Erwägungen*, läßt auf den üblichen kantatenhaften Zuschnitt schließen, für den es auch unter den sonstigen Kirchenoratorien der Zeit Beisp. gibt. — Die ausgiebigste Pflege fand das deutsche Oratorium in den Lübecker Abendmusiken. Die Werke der 1. Jh.-Hälfte von Schieferdecker und dem älteren J. P. Kuntzen sind verschollen; doch lassen sich auf Grund der zahlreich erhaltenen Textbücher die wesentlichen Züge dieser traditionell fünftl. Werke erkennen (s. Stahl). Sie schöpften ihre Stoffe meistens aus dem Alten Testament und verzichteten auf den berichtenden Historicus. Nur im ersten Jahrzehnt des Jh. wurde für die Handlung noch das Bibelwort selbst herangezogen, dann setzte sich die freie Dichtung ganz durch. Wohl aber wurde das Bibelwort,

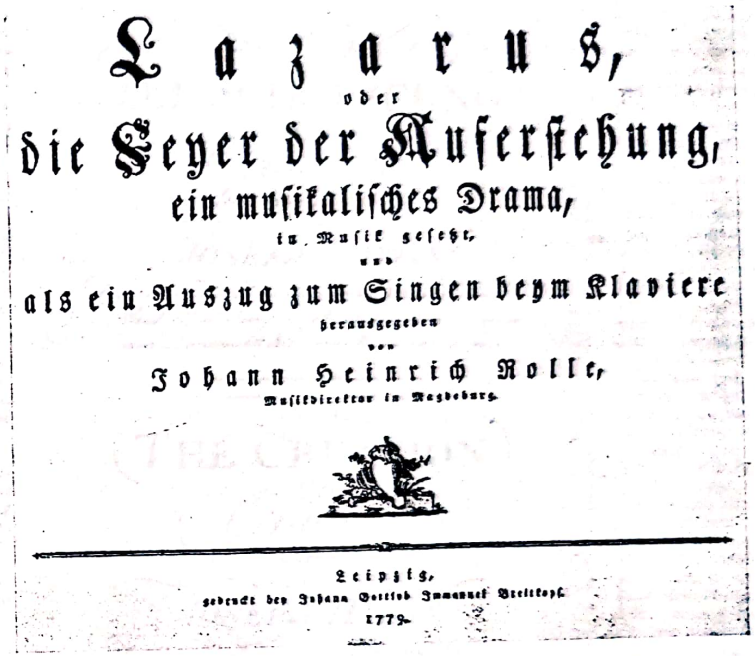

Lazarus,
oder
die Feyer der Auferstehung,
ein musikalisches Drama,
in Musik gesetzt,
und
als ein Auszug zum Singen beym Klaviere
herausgegeben
von
Johann Heinrich Rolle,
Musikdirector in Magdeburg.
Leipzig,
gedruckt bey Johann Gottlob Immanuel Breitkopf.
1779.

Abb. 8: J. H. Rolle, *Lazarus oder die Feyer der Auferstehung*, Titelseite des originalen Klavierauszuges.

Scanned with OKEN Scanner

ebenso wie der Choral, für die kantatenhafte Betrachtung verwendet, und auch in dem freien Text spielte die Betrachtung, meist einer „gläubigen Seele", eine bedeutende Rolle. Daß es sich aber um Werke handelte, die nicht nur ihrer konzerthaften Funktion nach, sondern auch inhaltlich von der Kirchenkantate abweichen, zeigt die Handlung und namentlich der gelegentlich anzutreffende weltl. Einschlag (Liebes- und Trinkszenen). In Hamburg ist noch Keiser mit seinem *Siegenden David* zu nennen. Die biblische Handlung des zweitl. Werkes ist wie üblich durch Betrachtungen unterbrochen, die von einer „gläubigen", einer „gottliebenden" und einer „andächtigen Seele" vorgetragen werden. Die Dichtung wird wieder mit Chorälen durchsetzt. Der starke Anteil des Chores, dabei Doppelchöre der Israeliten und Philister, ist typisch für das norddeutsche Oratorium überhaupt, das sich auch in dieser Hinsicht seine Eigenständigkeit gegenüber dem gleichzeitigen ital. Oratorium bewahrt. — Am vielseitigsten ist Telemanns Oratorienschaffen; doch liegen, wenn man von den Passionen absieht, anscheinend erst aus seiner späten Schaffenszeit Werke vor, die über den Charakter von Gelegenheitsmusiken hinausgehen. Die fünf „davidischen Oratorien" (*Der königliche Prophet David als ein Fürbild unseres Heylandes Jesu*) von 1718, auf Texte von J. U. König, waren zwar auch schon Werke für das Konzert, nämlich für das wöchentl. Konzert im Frauenstein in Frankfurt a. M., sind aber verschollen; sie enthielten *„viel andächtige und gottseelige Betrachtungen"* (Vorr. von J. G. Pritius), waren also vermutlich stark kantatenhaft geprägt. Auch seine Hamburger Gelegenheitsoratorien hat Telemann in öffentl. Konzerten wiederholt. Einige Werke um 1760 scheint er von vornherein für das Konzert bestimmt zu haben. Klopstock hat bei diesen neuen Werken Pate gestanden. 1759 kam im Drillhaus in Hamburg Telemanns Vertonung von Stücken aus dem 1. und 10. Gsg. von Klopstocks *Messias* (1748 ff.) zur Auff. Die Kompos. dieses Gedichts stellte ganz andere Probleme als die üblichen Texte; die klare Gliederung und deutliche Unterscheidung einzelner Nrn. (Rezitativ, Accompagnato, Arioso, Da Capo-Arie, Chorarie, Spruchchor, Choralchor usw.) war hier nicht möglich. Telemann hat versucht, durch fließende Übergänge von rezitativischen und ariosen Formen und durch Wechsel der Taktarten im Rezitativ dem Fluß der Dichtung gerecht zu werden. Diesem Werk verwandt ist *Das befreite Israel*, ebenfalls 1759 aufgef. Das Gedicht stammt von einem Mann der neuen, Klopstockschen Richtung, F. W. Zachariä. Eigentlich ist auch dieses Werk kein Oratorium, sondern eine Kantate, aber im Sinne der hymnischen Kantate der zweiten Jh.-Hälfte. Personen und eine klare Veranschaulichung der konkreten Vorgänge fehlen. Es liegt jedoch ein Sujet vor, der Auszug der Kinder Israel aus Ägypten. Die sehr einfache, schlagkräftige Musik, in manchen Zügen schon nicht mehr barock, sondern klassizistisch, entspricht der unkonventionellen textlichen Struktur. Da kaum Gelegenheit zu einem echten Rezitativ und einer echten Arie gegeben ist (von einer Da Capo-Arie abgesehen), dominiert das Arioso, der Chorrefrain, das Orch.-Zwischenspiel. In der Richtung dieses Werkes bewegt sich, nach dem Libretto zu urteilen, auch die *Auferstehung* (1761 aufgef.), ebenfalls von Zachariä: eine hochtrabende Schilderung in zwölf Abschn., die meist mit einem Chor abschließen. Eine Vorstellung der konkreten Vorgänge wird nicht ermöglicht, noch viel weniger als bei dem beliebtesten deutschen Oratorienlibrettisten der Zeit, K. W. Ramler, dessen *Auferstehung und Himmelfahrt Jesu* Telemann ebenfalls vertont hat (1760 aufgef.). Hier wird noch die biblische Geschichte erzählt, wenn auch in gefühlvoller Nachdichtung, und mit Betrachtungen vermischt. Die Musik konnte sich der traditionellen Mittel bedienen; die Erzählung wird im herkömmlichen Rezitativstil vorgetragen und unterbrochen von Da Capo-Arien, kp. Bibelspruchchören und frei gedichteten homophonen Chören. Den Höhepunkt von Telemanns Oratorienschaffen bildet *Der Tag des Gerichts* (1762 aufgef.) über einen Text von Ch. W. Alers, in dem auch Bibelspruch und Choral einen Platz haben. Es ist ein Werk, das bis in die Instrumentation hinein Alt und Neu verbindet. Im Vergleich zu Buxtehudes Werk ist Telemanns Oratorium sehr dramatisch. Zwar überwiegen auch hier noch die um diese Zeit schon überlebten allegorischen Figuren (Unglaube, Vernunft, Spötter, Religion, Andacht, Glaube) die Personen (Jesus, Erzengel, Johannes, Selige, Gottlose). Aber aus der ersten „Betrachtung" entwickelt sich in den folgenden drei „Betrachtungen" ein anschauliches Geschehen (Ankunft Christi und des Racheengels, Auferstehung der Toten, Verdammung der Gottlosen, Jubel der Seligen), trotz aller zeitweisen Abstraktion und Räsonnements. Die packenden Bilder haben Telemann besonders zugesagt. Die Form des Ganzen ist zwar auf weite Strecken die traditionelle Kette von Rezitativen und Arien, wobei die Arie allerdings oft durch Arioso oder Chor ersetzt wird. Durchbrochen wird das Schema namentlich in dem großen hymnischen Komplex des 4. Tl. — Telemanns Amtsnachf. Ph. E. Bach ging auf ähnlichen Wegen. Außer Passionen und außer Gelegenheitswerken, die ihm sein Amt aufgab, sind seine Oratorien über Schiebelers *Israeliten in der Wüste* (komp. 1769) und über Ramlers *Auferstehung und Himmelfahrt* (komp. 1777) zu nennen. Beide Werke ersch. auch im Druck (1775 und 1787) und bildeten dadurch, zusammen mit anderen deutschen Oratoriendrucken dieser Zeit, den Grundstock der nunmehr weniger ortsgebundenen, konzertmäßigen Oratorienpflege. Auch Lübeck, wo in der zweiten Jh.-Hälfte die Oratorientradition der Abendmusiken von A. K. Kuntzen, dann von Königslöw im alten Rahmen fortgef. wurde, schloß sich seit 1789 fremden Werken auf, und die Auff. wurden allmählich aus der Kirche in einen Saal verlegt. So zeigt sich einerseits eine zunehmende Verbreitung und Verallgemeinerung der Oratorienpflege, andererseits eine Ablösung von der Kirche und Hinwendung zum Konzert. Reichardt nannte Bachs *Israeliten* noch eine „Kirchenmusik"; aber der Komp. selber sagte: *„Es ist dieses Oratorium in der Anwendung so eingerichtet worden, daß es nicht just bey einer Art von Feyerlichkeit, sondern zu allen Zeiten, in und außer der Kirche, bloß zum Lobe Gottes, und zwar ohne Anstoß von allen christlichen Religionsverwandten aufgeführt werden kann"*. Zugleich sind auch die betrachtenden Einschübe über Bord geworfen, so daß alles von den Personen der Handlung (Moses, Aaron, zwei Israelitinnen, Volk Israel) gesungen wird. Insoweit hat sich in diesem Werk der ital. Oratorienstil durchgesetzt. Aber am Schluß findet sich doch noch eine Erinnerung an das Kirchenoratorium; es wird eine kleine Kantate aus Choral, Rezitativ und Schlußchor angehängt, die nicht von den Personen der Handlung gesungen wird, sondern einen Rückblick der christl. Kirche darstellt. Sowohl die Stärke (in der Harmonik und im charakteristischen Ausdruck) wie die Schwäche seines Stils (in der Melodik) tritt in der

Auferstehung und Himmelfahrt noch deutlicher in Erscheinung. — In dem Schaffen Telemanns und Ph. E. Bachs zeigt sich die Abwendung von dem Kirchen- und Gelegenheitsoratorium des Spätbarock mit seinen typischen Formen und der Übergang zu einem neuen Zeitalter und seinen divergierenden Strömungen. Auf der einen Seite standen nun handlungslose lyrische Werke (nach Klopstock, Zachariä u. a.), auf der anderen Seite der Form nach dramatische (nach Schiebeler, Patzke, Niemeyer), und die breite Mitte wurde von Werken nach Ramler ausgefüllt. Wenn Klopstock, der die Komp. auch im 19. Jh. noch anzuregen vermochte, auch keine eigentlichen Oratorientexte gedichtet hat, so ließen sich aus seinem *Messias* doch Tle. entnehmen, die als Grundlage für oratorienartige Werke dienen konnten. Außer Telemann hat das auch J. H. Rolle getan, der das von ihm 1764 eingerichtete *Magdeburgische Concert* mit einer Vertonung von Szenen aus diesem Werk eröffnete. J. F. Reichardt druckte 1782 in seinem *Musikalischen Kunstmagazin* eine Bearb. des *Messias* zur Kompos. ab. A. Romberg hat sie vertont (1793 aufgef.), in der freien Gestaltung, die im wesentlichen schon Telemann angewendet hatte. Größer ist natürlich die Zahl der Kompos. auf seine kleineren Dichtungen: das *Vater unser*, das *Tedeum*, die Ode *Dem Unendlichen* u. a. Manche dieser Werke streifen durch ihre große Gebärde an das Oratorium, vor allem Naumanns *Vater unser* (1798), das in seiner Architektur Ähnlichkeit mit den zwei Jahre früher entstandenen *Sieben Worten* von Haydn hat, mus. aber eine ältere Sprache spricht. — Zeitgebundener war die Wirkung Ramlers, dessen „Messias-Oratorien" (wie Schering sie nennt): *Tod Jesu*, *Auferstehung und Himmelfahrt* und die idyllischen *Hirten bei der Krippe* viele Komp. anzog; außer schon genannten noch J. F. Agricola, J. Ch. F. Bach, F. H. Graf, J. G. Krebs, Reichardt, Türk, Westenholz, Zelter u. a. m. Diese „Cantaten", wie sie auch hießen, verlangten keine Eroberung von mus. Neuland, waren aber neu durch ihre empfindsame Sprache, die sehr gegen die vordem übliche barocke Rhetorik abstach. Ramlers Sprache fand ihre mus. Entsprechung zuerst in der weichen, kantablen, spannungsarmen Musik des besonders im 3. Viertel des Jh. (also nach seinem Tod) vergötterten C. H. Graun, dessen *Tod Jesu* (1755) Nägeli später (1826) *„unser vornehmstes deutsches Oratorium, unser erstes musikalisches Nationalwerk"* nannte. An dem in seiner Art vollkommenen Stil Grauns lassen sich auch die Ramler-Oratorien der meisten anderen Komp. messen. — Lyrischer, nicht epischer oder dramatischer Gehalt war die Losung der Zeit, und deshalb wurde im Schrifttum auch keine klare Unterscheidung zwischen Kantate und Oratorium getroffen (vgl. Sulzer, *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*, 1777; *Mus. Almanach für Deutschland*, 1783; H. Ch. Koch, *Kurzgefaßtes Handwörterbuch der Musik*, 1807; auch noch G. W. Finck in AmZ, Leipzig 1827), während die voraufgegangene Epoche gerade die dramatische, opernhafte Gestaltung hervorgehoben hatte (Walther 1732, Scheibe 1737, Mattheson 1739), wobei allerdings auch die Allegorik einbegriffen gewesen war. Auch Herder hat zu der neuen, empfindsamen Oratorienlit. beigetragen. In der Vertonung des Bückeburger J. Ch. F. Bach (1773) sind seine idyllische *Kindheit Jesu* und seine *Auferweckung Lazarus* etwas zwiespältige Werke geworden; einerseits enthalten sie frei geformte Szenen mit fließenden Übergängen, andererseits konventionelle Da Capo-Arien. So vermischen sich die frühromant. Züge mit den zeittypischen, die neben dem galanten und empfindsamen Arienstil auch das Erbe des Chorals und der Bibelspruchfuge konservieren. Eine ganz undramatische Gestaltung ist bei den Texten von H. J. Tode anzutreffen; sie waren

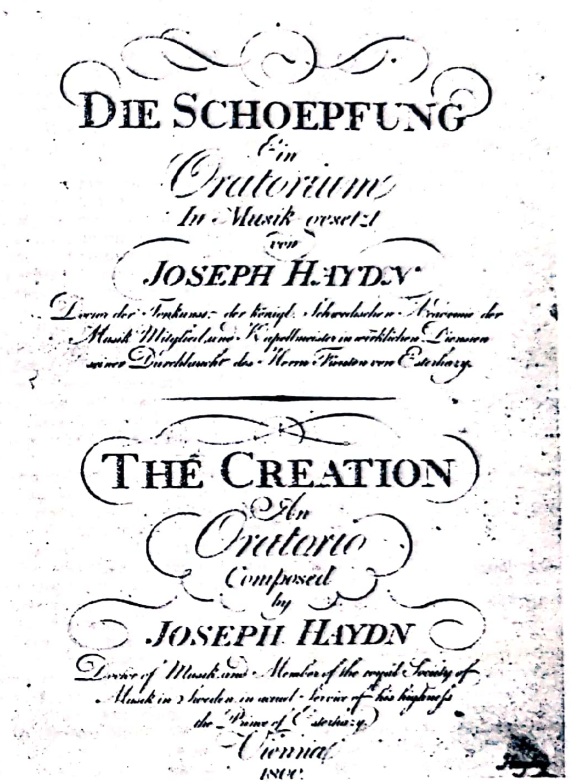

DIE SCHOEPFUNG
Ein
Oratorium
In Musik gesetzt
von
JOSEPH HAYDN
THE CREATION
An
Oratorio
Composed
by
JOSEPH HAYDN
Vienna

Abb. 9: J. Haydn, *Die Schöpfung*, Titel der Originalausgabe mit Haydns eigenhändigem Namenszug.

Scanned with OKEN Scanner

für die geistl. Konzerte am Mecklenburg-Schweriner Hof gedichtet und sind von J. G. Naumann (*Zeit und Ewigkeit* 1783. *Gottes Wege* 1795), J. F. Reichardt, F. L. Benda (*Unser Vater* 1787. *Der Tod* 1788. *Die Religion* 1794), F. A. Rosetti, F. H. Himmel (*Vertrauen auf Gott* 1797) und vor allem von J. W. Hertel (neun Werke, hauptsächlich aus dem Anfang der 1780er Jahre) vertont worden. Z. B. *Gottes Wege* besteht aus locker gefügten Betrachtungen in Rezitativen, die der Forderung der Zeit gemäß meist Accompagnati sind, Arien (mit und ohne Da Capo) und Ariosos, eröffnet von einem Bibelspruchchor und mit weiteren Chören und wenigen Chorälen durchsetzt, ist also eine große Kantate. — Den Gegenpol verkörpert J. H. Rolle, dessen Oratorienschaffen in dieser Zeit weithin beachtet, wenn auch wenig nachgeahmt worden ist. Wie schon Ph. E. Bachs *Israeliten* lassen sich Rolles „mus. Dramen" für seine Magdeburger Konzerte als mehr oder weniger abgewandelte Übtr. des der Form nach dramatischen ital. Oratoriums ins Deutsche erklären. Die handlungsfremde Betrachtung entfällt ganz. (Auszunehmen sind dabei seine andersartigen Kirchenoratorien mit Chorälen.) Die dramatische Form ist also rein durchgeführt. Die Texte stammen anfangs hauptsächlich von J. S. Patzke, später vornehmlich von A. H. Niemeyer. *Der Tod Abels*, das erste Werk, das im Druck erschien (1771), und *Abraham auf Moria* (1777 ersch.) waren die bekanntesten, *Lazarus* und *Thirza* hält Schering für die besten unter seinen Oratorien. Der im ital. Oratorium längst gebräuchliche Stoff des *Tod Abels* war deutsch schon von F. H. Graf vertont worden auf einen Text nach der Prosa-Idylle S. Geßners (aufgef. 1758 in Hamburg), auf die auch Patzkes Text für Rolle zurückgeht, so daß hier eine direkte Beziehung zwischen dem von Schering so genannten „Idyllenoratorium" der Zeit und der literarischen Idylle vorliegt. Bei Rolle ist die Behandlung wie in einem Opernlibretto. Jedoch werden die wichtigsten Ereignisse (Abels Tod, Kains Verfluchung) nur berichtet (nicht etwa von einem Historicus, sondern von Personen der Handlung). Auch die im Unterschied zum ital. Oratorium häufigen Chöre fließen, wie auch in seinen späteren Oratorien, aus der Handlung. Gegen Schluß findet sich schon jene Bevorzugung des Accompagnato-Rezitativs, die für Rolles folgendes Schaffen charakteristisch ist. Im zweitl., glücklicher angelegten *Abraham auf Moria* (Niemeyer) findet sich dann die mannigfaltige mus. Gliederung der Rezitative (Secco, Accompagnato und Arioso mischend), die wiederum in die folgende Arie übergehen. Besonders die Schlußszene des 1. Tl. ist ein Beisp. für solche „musikdramatische" Gestaltung. In den geschlossenen Nrn., auch schon im *Tod Abels*, gibt es einige Melodien, die mehr sind als Nachahmungen Grauns und kantabler, als etwa bei Ph. E. Bach üblich. Im dreiaktigen *Lazarus oder die Feier der Auferstehung* (1779 ersch.) erreicht Rolle die Höhe seiner persönlichen Ausdruckssprache, wenn er sich auch von konventionellen Arienfloskeln nicht immer ganz frei machen kann. Die Wahl des Stoffes (s. o. über Herder) ist typisch für die Zeit, denn der Gedanke der Auferstehung und des Wiedersehens nach dem Tode war in der Religiosität der Aufklärung sehr bevorzugt. Auch durch die Sentimentalität der Behandlung, die dem Sterben des Lazarus den ganzen ersten Akt einräumt, hängt das Werk trotz seiner nach außen andersartigen Anlage mit dem empfindsamen Oratorium der Ramler-Graunschen Richtung zusammen. Im Inh. grausam-spannend ist *Thirza und ihre Söhne* (1781 ersch.), das opernhafteste unter den genannten Oratorien: Die Israelitin Thirza und ihre sieben Söhne wollen Jehova nicht abschwören und werden deshalb nacheinander von dem Syrerkönig Epiphanes dem Tod übergeben; der Heide Chryses wird durch ihre Glaubensstärke bekehrt. Am Schluß des zweiten der drei Akte singen Thirza, ihr letzter Sohn, dessen Weib und der despotische König ein Quartett, wobei wie in einer Oper Mozarts, nur nicht in dessen Stil, jede Person einen anderen Affekt ausdrückt. Szenische Bemerkungen in den Libretti zu Rolles Oratorien unterstützen die Vorstellungskraft des Hörers. Solche Bemerkungen waren schon seit der Mitte des Jh. in den Textbüchern der Lübecker Abendmusiken anzutreffen. — Die zunehmende konzertmäßige Oratorienpflege, bei der allmählich auch Händels Werke Eingang fanden, brachte es mit sich, daß ital. Oratorien nicht mehr nur an kath. Residenzen wie in Dresden (s. o.) oder in Mannheim (Werke von F. X. Richter. 1748, und Holzbauer, in den 1750er und 60er Jahren) oder in München (u. a. von J. Mysliveček), sondern auch in prot. Städten aufgef. wurden, z. B. in Hamburg seit 1762, in Frankfurt a. M. seit 1763. Durch deutsche Übs. suchten Hiller u. a. ital. Oratorien, z. B. von Hasse, brauchbarer zu machen. Aber nur vereinzelt wurden ital. Oratorien auch von prot. Komp. vertont (J. G. Graun, K. F. Ch. Fasch, Reichardt, Himmel; in der ersten Jh.-Hälfte z. B. auch von G. H. Stölzel für Prag und von J. G. Harrer wohl für Dresden, also für kath. Orte). Das Schwergewicht der ital. Oratorienpflege lag nach wie vor im kath. Bereich. In Wien wurde 1771 die Tonkünstlersozietät gegr.; in ihren regelmäßigen Konzerten seit 1772 hatten Oratorienauff., die auf neuer Ebene die alte höfische Tradition fortsetzten, einen wichtigen Platz. Es kamen ital. Oratorien von Hasse, von Italienern und von den heimischen Komp. F. Gaßmann, Dittersdorf, J. Haydn (*Il Ritorno di Tobia*, 1775), J. Starzer, A. Teyber und L. A. Koželuch zur Auff. Nach und nach traten auch deutsche Werke hervor, so die *Pilgrime auf Golgatha* (Zachariä) von Albrechtsberger oder *Die Hirten bei der Krippe* von J. Eybler, bis mit Haydns *Sieben Worten*, der *Schöpfung* und den *Jahreszeiten* die ital. Epoche abgelöst wurde. — Haydns erstes oratorienhaftes Werk war das lat. *Stabat Mater* (1767), das sich allmählich einen Platz neben dem beliebten *Stabat Mater* von Pergolesi eroberte. (Pergolesis Werk wird in den zeitgenöss. Breitkopf-Kat. als „Oratorio" angeführt, und Haydns Vertonung steht in des Komp. Werkverzeichnis ebenfalls unter den Oratorien. Der Begriff war eben stets sehr dehnbar.) 1775 folgte *Il Ritorno di Tobia*, Musterbeisp. eines neuneap. Oratoriums mit Anfangs-, Mittel- und Schlußchor, sonst aus einer Kette von meist akkompagnierten Rezitativen und sehr ausgedehnten, koloraturenreichen Bel Canto-Arien bestehend. 1784 legte Haydn zwei große Chöre ein, die bereits auf der Höhe seiner späten Oratorien stehen. Auf das formal dramatische ital. Oratorium folgten 1796 die deutschen *Sieben Worte* als ganz und gar lyrisches Oratorium; die gelegentlichen Textentlehnungen aus Ramlers *Tod Jesu* zeigen den geistigen Ursprung des Werkes an, wenngleich es in seiner Form und erst recht in seinem mus. Stil von den üblichen Passionsoratorien mit Evangelist stark abweicht und abweichen mußte, weil es nur die Vokalfassung eines zehn Jahre älteren Orch.-Werkes darstellt. 1798 vollendete Haydn das deutsche Oratorium schlechthin, *Die Schöpfung*, über eine Vorlage, die er aus England mitgebracht hatte. Der Text ist episch. Nicht nur in den nach Art des alten Historicus oder Evangelisten objektiv erzählenden Rezitativen der Erz-

engel, sondern auch in den Arien wird die Schöpfung geschildert, nicht gegenstandslose Empfindung ausgesprochen. Personendramatik deutet sich nur in dem Rezitativ Adam-Eva mit dem nachfolgenden Duett an. Abstrakt bleiben meist nur die hymnischen Chöre. Gegenüber den mehr lyrischen als epischen Dichtungen Klopstocks (vgl. den *Morgengsg. am Schöpfungsfeste* in der Vertonung von Ph. E. Bach, Leipzig 1784) und den anderen hymnischen Kantaten (z. B. F. L. Ä. Kunzens *Halleluja der Schöpfung*, 1797, nach Baggesen, dessen ekstatisch lobpreisender Text einige Momente der Schöpfungsgeschichte unklar zusammenrafft), Werke, mit denen die *Schöpfung* das Lob Gottes aus der Natur gemeinsam hat, hat Haydns Textvorlage, von van Swieten bearb., den Vorzug wohltuender Einfachheit und Anschaulichkeit. Sie gab die Möglichkeit zu Szenenkomplexen, aber auch zu geschlossenen Nrn. Haydn hat alle diese Vorzüge genutzt und die verschiedensten mus. Formungsmöglichkeiten angewandt: das Seccorezitativ und die Arie, die Fuge und den homophonen Chor, die Mischung von Solost. und Chor im Nacheinander wie in der Gleichzeitigkeit und nichts davon in einer Weise, die als konventionell bezeichnet werden könnte. Im Gegenteil finden sich in diesem *„reformatorischen Werk"*, wie Kretzschmar es mit Recht nennt, viele stilistisch neue Züge. Es weist vielleicht mehr in die Zukunft als in die Vergangenheit, denn wenn auch Händels Chöre und Mozarts *Zauberflöte* nachklingen, so vernimmt man an anderen Stellen Vorklänge auf Beethoven und Schubert (und selbst auf Wagner, im *Tristan*-Akkord des „Chaos"), aber alles noch in den Grenzen des voll ausgereiften, klass. Stils. Mit den *Jahreszeiten* (1801 vollendet) erfolgt ein wesentlicher Schritt zur Verweltlichung des Oratoriums. Die Natur und Szenen aus dem Landleben werden hauptsächlich um ihrer selbst willen geschildert. Ein vergleichbares Sujet wiesen schon *Die Tageszeiten* von F. W. Zachariä auf, eine viertl. Kantate, die Telemann (aufgef. 1757) mit Orch. und der Schweizer Pfarrer J. Schmidlin (Zürich 1762) mit Orgelbegl. vertont hatten. Der Faden einer Erzählung kommt in van Swietens auf Thomson fußenden Text durch den Verfolg des Jahresablaufs hinein. Die Personen singen wenig als solche, sondern sind meist nur die wechselnden St. der Erzählung selbst. Einerseits durch singspielmäßige Liedeinlagen, andererseits durch trockene Betrachtungen (wie über den Fleiß) ist der Text weniger einheitlich als bei der *Schöpfung*. Haydns Musik, die sich im wesentlichen ders. Mittel wie bei dem vorangegangenen Werk bedient, läßt diese Mängel vergessen. Beide Oratorien sind Grundsteine der Oratorienpflege und des Konzertlebens im 19. Jh. geworden.

Literatur: A. Schering, *Geschichte des Or.*, Lpz. 1911. B & H (grundlegend); G. Adler (ed.), *Mus. Werke der Kaiser Ferdinand III., Leopold I. u. Joseph I.* II. Wien (1893); G. Berg, *Mus. Unters. zum Theatrum des Franciscus Lang*, Phil. Diss. Köln 1960, mschr.; K. H. Bitter, *Beitr. zur Geschichte des Or.*, Bln. 1872; H. Engel (ed.), *Denkmäler der Musik in Pommern*, H. 5, Kassel 1936, BVK; W. Flemming, *Or., Festspiel* in Deutsche Lit., Barockdrama VI, Lpz. 1933, Reclam; ders., *Das Ordensdrama*, ebda. II. 1930; F. Giegling (ed.), *Neue Mozart-Ausg.* I/4/1; H. Güttler, *Königsberger Musikkultur im 18. Jh.*, Kassel (1925), BVK; R. Haas, *Eberlins Schuldramen u. Or.* in StMw VIII, 1921, 9–44 (dazu DTÖ XXVIII/1); H. O. Hudemann, *Die prot. Dialogkompos. im 17. Jh.*, Phil. Diss. Kiel 1941; C. Israel, *Frankfurter Concert-Chron. v. 1713–1780*, Ffm. 1876; R. Kaestner, *J. H. Rolle* (Königsberger Stud. zur Mw. 13), Kassel 1932, BVK; L. Kamieński, *Die Or. v. J. A. Hasse*, Lpz. 1912, B & H; G. Karstädt, *Das Textbuch zum „Templum Honoris" v. Buxtehude* in Mf X, 1957, 506–508; ders., *Neue Ergebnisse zur Buxtehude-Forschung* in Kgr.-Ber. Köln 1958, 152 f.; H. Kretzschmar, *Führer durch den Concertsaal* II/2, Lpz. ³/1899, B & H; L. Krüger, *Die Hamburgische Musikorganisation im 17. Jh.*, Straßburg 1933, Heitz & Co.; W. Maxton, *Mitt. über eine vollst. Abendmusik D. Buxtehudes* in ZfMw X, 1927/28, 387–395 (dazu Ausg. Kassel-Basel 1939, BVK); W. Menke, *Das Vokalwerk G. Ph. Telemanns* (m. Hamburger Konzertchron.), Kassel 1942, BVK; H. Mersmann, *Ein Weihnachtsspiel des Görlitzer Gymnasiums v. 1663* in AfMw I, 1918/19, 214–266; H. Miesner, *Ph. E. Bach in Hamburg*, Phil. Diss. Bln. 1929, Heide (Holst.); H. J. Moser, *Die mehrst. Vertonung des Evangeliums*, Lpz. o. J., B & H; ders., *Heinrich Schütz*, Kassel 1936, BVK; E. Noack, *G. Ch. Stralner* in AfMw III, 1921, 447–483; dies., *Die Bibl. der Michaeliskirche in Erfurt*, ebda. VII, 1925, 65–116; A. Pirro, *Dietrich Buxtehude*, Paris 1913, Fischb.; C. F. Pohl, *Denkschrift aus Anlaß des 100-jähr. Bestehens der Tonkünstler-Societät*, Wien 1871; H. Rauschning, *Geschichte der Musik u. Musikpflege in Danzig* (Quellen u. Darstellungen zur Geschichte Westpreußens 15), Danzig 1931; E. Refardt, *Die Musik der Basler Volksschauspiele des 16. Jh.* in AfMw III, 1921, 199–219; C. H. Rhea jr., *The Sacred Oratorios of G. Ph. Telemann* (behandelt aber nur Gelegenheitsor.), Diss. Florida State Univ. 1953 (Univ. Microfilms, L. C. No. Mic 58-5995); A. Schering (ed.), *DDT* XX; E. F. Schmid, *Haydns Or. „Il ritorno di Tobia", seine Entstehung u. seine Schicksale* in AfMw XVI, 1959, 292–313; C. Schneider, *Die Or. u. Schuldramen A. C. Adlgassers* in StMw 18, 1931, 36–65; M. Schneider (ed.), *DDT* I/28; H. Schnoor, *Das Or. bis zum Ende des 17. Jh., Das Or. im 18. Jh.* in AdlerH, Bln. ²(1930), M. Hesse; ders., *Führer durch den Konzertsaal*, begonnen v. H. Kretzschmar, II, Lpz. ³/1939, B & H; G. Schünemann (ed.), *DDT* I/56; R. Schwartz, *Das erste deutsche Or.* in JbP V, 1898, 59 ff.; M. Seiffert, *M. Weckmann u. das Coll. mus. in Hamburg* in SIMG II, 1900/01, 76–132; Ph. Spitta, *J. S. Bach*, Lpz. ³/1921, B & H; W. Stahl, *Die Lübecker Abendmusiken im 17. u. 18. Jh.* in Zs. des Ver. f. Lübeckische Geschichte u. Altertumskunde 29, Lübeck 1938, 1–54; E. Valentin, *J. H. Rolle* in Jb. der hist. Kommissionen f. die Provinz Sachsen u. f. Anhalt IX, Magdeburg 1933, 109–160; H. Vogl, *Zur Geschichte des Or. in Wien v. 1725 bis 1740* in StMw XIV, Wien 1927, 241–264; O. Wangemann (m. R. Musiol), *Geschichte des Or. v. den ersten Anfängen bis zur Gegenwart*, Heilbronn ²(1881). C. F. Schmidt; A. v. Weilen, *Zur Wiener Theatergeschichte. Die v. Jahre 1629 bis zum Jahre 1740 am Wiener Hofe zur Aufl. gelangten Werke theatralischen Charakters u. Or.* (Schriften des österr. Ver. f. Bibl.-Wesen), Wien 1901, A. Hölder; E. Wellesz, *Die Opern u. Or. in Wien v. 1660–1708* in StMw VI, 1919, 3–133; C. v. Winterfeld, *J. Gabrieli u. sein Zeitalter* II, Bln. 1834; ders., *Der ev. Kirchengsg.* II/III, Lpz. 1845 bis 1847; H. Ch. Wolff, *Die Barockoper in Hamburg (1678–1738)* I, Wolfenbüttel 1957, Möseler; H. Zelzer (ed.), *Fux GA* IV, 1; Archivalien betr. J. C. Horn, freundlicherweise mitget. v. Dr. Harald Kümmerling.

Georg Feder

E. Österreichische Sonderformen. Die trotz originärer Abhängigkeit vom (venez.-nordital.) ital. Vorbild deutlichen Merkmale spezifischer Eigenentwicklung des österr. Oratoriums verdichteten sich in Nebenformen bis zur Ausbildung geradezu selbständiger Gebilde regionaler Zugehörigkeit. Insbesondere das Sepolcro strahlte seit der zweiten Hälfte des 17. Jh. von Wien aus örtlich und zeitlich weit über den kath.-kulturellen Umkreis Österreichs aus. Es handelt sich vorerst um eine szenische mus. Karwochen-(Karfreitags-) Auff. vor dem nach altem Brauch in der Kirche aufgerichteten hl. Grab. Sie gehört in Wien dem mus.-religiösen Leben des kais. Hofes an. Der heute noch übliche Besuch der hl. Gräber ist als letzter Überrest eine völlig private fromme Übung. — Wenngleich auch von den Sepolcri Fäden nach Italien führen (Schering), lebt hier in gewandeltem Rahmen die Tradition des ma. Passionsspiels auf, das gleichsam an die Stätte seines Ursprungs zurückkehrt, ohne aber mehr als praeterliturg. Stellung zu erlangen. Die inhaltliche Wurzel der Sepolcri reicht aber bis zu den frühma. Marienklagen, ja bis zu den Klagegsgn. des alten Orients zurück. So trägt eines der ältesten Wiener Sepolcri (1662) den Titel *Lagrime della Vergine nel sepolcro*, und noch z. Z. der Hochblüte der Gattung im Schaffen A. Draghis steht die Klage Marias im

Scanned with OKEN Scanner

Mittelpunkt. Als Nebenpersonen schließen sich häufig Maria Magdalena, Petrus (aus dem Jahre 1666 stammt das Sepolcro *Le lachrime di S. Pietro*), Longinus, aber auch der ewige Vater, die göttliche Liebe, die Barmherzigkeit, die Gerechtigkeit und andere allegorische Gestalten an. — Bedingt schon die szenische Auff. das Fehlen des Erzählers („*testo*"), so unterscheidet sich das Sepolcro auch inhaltlich vom Oratorium, da hier keine „Handlung" abrollt, geschweige denn Dramatik mit Spiel und Gegenspiel statthat, sondern die dargestellten Situationen und deren Auswirkung auf die Darsteller im Vordergrund stehen; diese geben ihren Empfindungen in Betrachtungen, Klagen und dergl. Ausdruck und wirken damit auch wieder in dieser Richtung auf die Zuschauer. Die Theaterleidenschaft des Wiener Barocks läßt allerdings die nach der Einl.-Musik (Sinfonia) und dem Öffnen des Vorhangs sich darbietende Szenerie mitunter völlig theatralischen Charakter annehmen, so z. B. wenn 1696 der Schauplatz waagrecht dreifach geteilt ist und man „*nach Eröffnung des hl. Grabes*" in der Höhe „*eine Glory mit vilen Engeln*" und unten „*einen Teil der Höllen mit Teuffeln*" sieht, „*in der Ebene*" aber allegorische Figuren singen und agieren, wobei der Jubel der Engel und der Schrecken der Unterwelt in die Allegorie eingreifen und jeder der drei Schauplätze über ein gesondert aufgestelltes Orch. verfügt. Aus diesem theatralischen Charakter der Sepolcri erklärt sich wohl auch die Mannigfalt der Untertitel, die ihnen gegeben werden (*Azione sacra, Rappresentazione sacra*, vielfach aber auch *Oratorio* [*sepolcrale*], *Azione all santo sepolcro* u. ä.). — Auff.-Ort waren vor allem die kais. Hofkapelle, daneben aber die Kapellen einzelner Mitgl. des Hofes. Auch innerhalb der Jesuitenauff. belegen erhaltene Stücke z. B. von Bernhard Staudt die Pflege des Sepolcros. Während hier aber an der lat. Sprache festgehalten wird, tritt beim höfischen Spiel die ital. in ihre Rechte. Als Textdichter erscheinen die aus der Oratoriumsgeschichte bekannten Namen; im 17. Jh. vor allem A. Amalteo und N. Minato (auch A. Draghi), später D. Cupeda, A. Bernardoni, Silvio Stampiglia, A. Zeno, Pietro Pariati, endlich P. Metastasio. Symptomatisch für das „italienische" Wien des Barocks ist es aber, daß auch schon in früher Zeit nicht nur die Libretti auch in deutscher Sprache gedr., sondern gelegentlich auch deutsche Orig.-Texte vertont wurden, so z. B. 1677 *Die Stärke der Liebe beim hl. Grabe*, 1679 *Die Erlösung des Menschengeschlechts*, 1682 *Sieg des Leidens Christi über die Sinnlichkeit*, bezeichnenderweise das ersterwähnte von dem ersten deutschen Hofkpm. J. H. Schmelzer, die beiden anderen von Kaiser Leopold I. vertont, der auch zu deutschen Schäferspielen und dergl. Musiken schrieb. Als Komp. der Sepolcri begegnen gleichfalls die aus der Wiener Opern- und Oratoriengeschichte bekannten Namen P. A. Ziani, F. Sances, Leopold L., J. H. Schmelzer, G. P. Pederzuoli, sodann (nach 1700) M. A. Ziani, C. A. Badia, J. J. Fux, A. Caldara. Nähert sich schon vorher das Sepolcro, ursprünglich im Gegensatz zum Oratorium durchaus eintl. und außer der Sinfonia nur Rezitative und Arien (bei den deutschen Werken dem deutschen Barocklied angenähert) umfassend, dem Oratorium an, so geht es im 18. Jh. als Karfreitags- und Passionsoratorium völlig in diesem auf. Es verliert die szenische Darstellung und wird zur oratorienhaften, rein mus. Darbietung vor dem hl. Grabe, an dem Holzplastiken die einstigen auftretenden Gestalten ersetzen. — Wie in Wien so gehörte das Sepolcro auch an anderen Orten kais. Hofhaltung zum festen Bestand der religiös-mus. Feiern. So findet es gegen Ende des 17. Jh. auch in Innsbruck Eingang. Die Auff. von Werken C. A. Badias macht den Zusammenhang mit Wien wahrscheinlich. Auch hier wandelt sich im 18. Jh. das eigentliche Sepolcro zum Karwochenoratorium, bis 1724 die Auflösung der Innsbrucker Hofmusik das Ende dieser höfischen Tradition mit sich bringt. — Am Salzburger erzbischöfl. Hof vollzog sich eine ähnliche Entwicklung. Auch hier wurden die einstigen szenischen Sepolcri von den Passionsoratorien abgelöst. Als wichtigster Vertreter erscheint um die Mitte des 18. Jh. J. E. Eberlin, dessen *Blutschwitzender Jesus* (DTÖ 55) ein treffliches Beisp. der Übergangsform (mit Testo und Schlußchor) bietet. Trotzdem leben in Salzburg auch sogen. „*Grabmusiken*" fort, wie Mozarts KV 42 (1767) dartut, ein Dialog zwischen Seele und Engel in Form einer zweist. Solokantate. Es steht außer Zweifel, daß auch in verschiedenen der zahlreichen österr. Klöster mus. Andachten vor dem hl. Grabe stattfanden, wie auch an Festtagen des Klosters mus. Feiern üblich waren. Das diesbezügliche Material harrt aber in weitestem Maße noch der Erschließung; eine irgendwie geschlossene Darstellung ist vorläufig nicht möglich. — Als letzter, völlig aus Geist und Praxis des späten 18. Jh. erwachsener Ausläufer der alten Sepolcrotradition dürfen J. Haydns *Sieben Worte* angesehen werden. Als echte Karfreitags-Kirchenkompos. für die Feier im Dom zu Cadix 1785 entstanden (*Musica instrumentale sopra le 7 ultime parole del nostro Redentore in croce*), wurden die sieben „Programm"-Sonaten, angeregt durch eine Vokalbearb. des Passauer Hofkpm. J. Frieberth, von Haydn selbst zu dem bekannten Oratorium sui generis umgestaltet, das aber keineswegs mehr für gottesdienstlich-kirchl. Auff. bestimmt ist und zum beliebten Programmstück privater und öffentl. Konzertauff. wird. Dennoch ist darin noch der Geist des alten Sepolcro lebendig.

Literatur: G. Renker, *Das Wiener Sepolcro*, Phil. Diss. Wien 1913 (ungedr.); A. Schering, *Zur Geschichte des ital. Or. im 17. Jh.* in JbP X, 1903; R. Haas, *Dreifache Orch.-Teilung im Wiener Sepolcro* in Kocziz-Fs., Wien 1930, Strache; A. Schering, *Geschichte des Or.*, Lpz. 1911, B &H; R. Haas, *Die Musik des Barock*, Potsdam 1928, Athenaion; A. Liess, *Wiener Barockmusik*, Wien 1946, Doblinger; W. Senn, *Musik u. Theater am Hof zu Innsbruck*, Innsbruck, Österr. Verlagsanstalt 1954.

Alfred Orel

F. Tschechische Sonderformen. 1. *Pastorellen.* Mit dem Begriff Pastorelle (tschech. *pastorela*) bezeichnet man in den böhm. Ländern verschiedene kompositorische Gattungen, wie strophische Weihnachtslieder, Kantaten, Arien, Instr.-Kompos. und Hirten-Weihnachtsspiele, die als Oratorien für Soli, Chor, Instr. und Orgel bearb. sind. Sie handeln von der Verkündigung der Hirten, vom Gang der Hirten nach Bethlehem und von der Anbetung Jesu. Schon im 17. Jh. gab es tschech. Hirten-Volksspiele mit Weihnachtsliedern, z. B. im *Actus pobožný o narození Syna Božího* (Frommer Actus über die Geburt des Gottessohnes) oder in der sogen. *Rakovnická vánoční hra* (Weihnachtsspiel von Rakonitz). Die Spiele wurden auch als Lieder gesungen, wie um 1700 von den Literaten in Böhm.-Trübau (Česká Třebová). In ders. Zeit waren auch die Weihnachtslieder aus den Kantionalien von Michna (1645), Šteyer (1683), Holan (1693/94; s. Art. *Kantional, tschech.*) verbreitet, manche von ihnen, wie *Spanilé z archy holubičky* (Die lieblichen Täubchen aus der Arche) in der Hs. von Košetický (um 1690), auch als Kantaten für Gsg., Instr. und Orgel. Mehrere dieser Weihnachtslieder-Kantaten aus der 2. Hälfte des 17. Jh. erwähnt das

Inventarium des Piaristenkollegiums in Slaný. Im Kantionale *Slavíček rajský* (Paradiesnachtigall) 1719 sind mehrere mehrst. Weihnachtslieder mit Gb. enthalten, deren einzelne Tle. abwechselnd von Solisten und Chor gesungen wurden. Auch instr. Kompos. wurden auf Themen der Weihnachtslieder aufgebaut (Milčinský). Alle diese Kompos., die zur Weihnachtszeit aufgef. wurden und in denen Hirten auftraten, bezeichnete man als Pastorellen. In der 2. Hälfte des 18. Jh. verbreitete sich ihre entwickeltere Form, deren Entstehung noch nicht sicher festgestellt ist und die den Gipfel dieser Gattung darstellt. Das Hirtenspiel entwickelte sich zum Oratorium, dramatisch in Szenen, formal in Rezitative, Da Capo-Arien, Duette, Ensembles und Chöre gegliedert, mus. als Synthese des volkstümlichen Melos mit neap. Stilelementen gestaltet. Ihre Auff. waren sehr verbreitet und noch im 19. Jh. beliebt. Erst während des Cäcilianismus verschwanden sie. Die Pflege alter Musik belebte sie in der Gegenwart wieder, so daß sie heute zur Weihnachtszeit in Kirchen und Konzertsälen gegeben werden. Man führte die Pastorellen früher so auf, daß einzelne Szenen als Tle. innerhalb der Messe, kürzere Pastorellen als Offertorien gespielt wurden. Ihre Komp. waren meist Kantoren auf dem Lande, wie z. B. J. J. Ryba, J. I. Linek, u. a. Es gab auch lat. Pastorellen (ihre Texte entstanden wahrscheinlich unter dem Einfluß des lat. Schuldramas), wie *Operetta pastoritia* von Lohelius und Kompos. von F. X. Brixi. Die Pastorellen waren eine Form, in der sich besonders der Reichtum tschech. volkstümlicher Musik durchsetzte.

Ausw. tschech. Pastorellen (die Kompos. befinden sich in verschiedenen Musikarch. der Tschechoslowakei, meist im Nationalmuseum Prag; die Beschreibung der Hss. bei Racek u. Němeček): F. Dušek (2. Hälfte des 18., 1. Hälfte des 19. Jh.), *Missa del operetta bohemica de nativitate D. N. J. Christi in D*; T. Skřivánek (tätig 2. Hälfte des 18. Jh.), „*Zdaž je to den*" („Ist es der Tag"); H. Haura (1704–1750), „*Applausus pastoralis, Pastýřské plesání*" („Der Hirten Jubeln"); T. N. Koutník (1698–1775), *Pastorela Hanatica*; ders., „*Gloria, hrj, hej, jeden i druhej*" „Gloria, hej, hej, der eine u. auch der andere"); J. Antoš (2. Hälfte des 18. Jh.), *Off. pastoralis.* „*Vzhůru bratři, Vávro Mikši*" („Auf, Brüder Vávra, Mikeš"); ders., „*Pastýři, k Betlému pospíchejte*" („Hirten, eilet nach Bethlehem"); J. V. Paus (1705–1750), *Královské navštívení tří králů pohanských* (Besuch der drei heidnischen Könige); J. J. Dusík (1738–1818), *Pastorela ex G „Nynej, dadej"*; D. A. F. Milčinský (1732–1808), *Pastorella à 3* (t. Instr.); J. I. Linek (1725–1791), *Pastorela iucunda*; J. Michalička (18. bis 19. Jh.), *Pastorela in G.* Ferner Pastorellen v. J. J. Ryba.

Ausgaben: *České vánoční pastorely* (Tschech. Weihnachtspastorellen) in Musica Antiqua Bohemica 23, hrsg. v. J. Berkovec, Einführung v. J. Racek, Prag 1955, SNKLHU (hier ältere Lit.); J. Němeček, *Zpěvy XVII. a XVIII. století* (Gsge. des 17. u. 18. Jh.), ebda. 1956; J. Pohanka, *Dějiny české hudby v příkladech* (Geschichte der tschech. Musik in Beisp.), ebda. 1958.

2. *Sepolcri.* Mit dem Begriff Sepolcro (Sepulcrum = Hl. Grab) wurden in den böhm. Ländern Osteroratorien bezeichnet, die im 18. Jh. am Palmsonntag, Karfreitag, Karsamstag und Ostersonntag aufgef. wurden. Ihre Handlungen stellten Verurteilung, Begräbnis und Auferstehung Christi dar und hängen mit den schon im 17. Jh. in den Kollegien und Klöstern aufgef. lat. Osterschuldramen und mit den Ostervolksspielen zusammen. In den Kantionalien des 17. und 18. Jh. von Michna, Šteyer, Holan, Božan gibt es Passionslieder als Dialoge, wie das Lied „*O, matko má, máti milá*" („O, meine Mutter, liebe Mutter"), ein Gespräch Christi mit Maria. Dieses Lied wurde im 18. Jh. als Kantate für Gsg., Instr. und Orgel bearb. Schon in der ersten Hälfte des 18. Jh. komp. F. V. Míča tschech. Sepolcri (die auch ins Deutsche übs. wurden). Die Texte der Sepolcri hängen mit den Ostervolksspielen und Kantionalliedern zusammen; mit den letzteren ist auch ihre Melodik verwandt. Sie sind für Soli, Chor, Instr. und Orgel, formal im neap. Stil, geschrieben. Dabei kommen auch instr. Sinfonien, wie bei den Sepolcri von J. I. Linek (1725–1791), zur Geltung. Ähnlich wie die Pastorellen waren auch die Sepolcri eine Form des Oratoriums, obwohl sie wahrscheinlich nicht so verbreitet waren. Sie sind auch nicht befriedigend erforscht. Neben den tschech. gab es auch viele lat. Osteroratorien von heimischen Komp., z. B. F. X. Brixi, J. Lohelius, wie auch von fremden Komp., die in den großen Städten, besonders in Prag, und in Klöstern aufgef. wurden. Durch die Josephinischen Reformen wurden die Sepolcri abgeschafft; mit der cäcilianischen Bewegung des 19. Jh. verschwanden sie vollends.

Sepolcri (Ausw.; die Kompos. befinden sich in verschiedenen Musikarch., meist im Nationalmuseum Prag): M. Broulík (2. Hälfte des 18. Jh.), *Or. de Passione D. N. Jesu Christi*; Š. V. Kalous (1715–1746), *Affectus Erga Christum*; J. I. Linek (1725–1791), *Or. o umučení Páně* (Or. über das Leiden Christi); ders., *Or. pro Sacro Paraseeves Die, Criminalista nevinný* (Der unschuldige Übeltäter); J. Prachenský (2. Hälfte des 18. Jh.), *Opera, Pašije* (Die Oper, Passion); ders., *Opera de passione Domini*; J. Sarapatka, *České litanie o umučení Páně* (Tschech. Litaneien über die Leiden Christi); J. J. Hlava (1736–1745 tätig als Kapellanus in Náchod, Ostböhmen), *Pravé pokání a zoufalství* (Die wahre Buße u. Verzweiflung). Ferner Sepolcri v. F. V. Míča.

Ausgaben: J. Němeček, *Zpěvy XVII. a XVIII. století* (Gsge. des 17. u. 18. Jh.), Prag 1956, SNKLHU.

Literatur. Zu 1: M. Očadlík, *Zpěv českého obrození* (Gsg. der tschech. Wiedergeburt), Prag 1940, Kompas; J. Bužga, *Slavíček rajský J. J. Božana* (Paradiesnachtigall des J. J. Božan) in Časopis Slezského musa Troppau (Opava) V, 1956, 31; ders., *Česká hudební tvořivost 17. a 18. století* (Das tschech. Musikschaffen im 17. u. 18. Jh.), Ms.; T. Volek, *K otázce vzniku českých pastorel* (Zur Frage der Entstehung der tschech. Pastorellen) in Hudební rozhledy X, Prag 1957, 774; V. J. Sýkora, F. X. *Dušek*, Prag 1958, SNKLHU. — Zu 2: V. Helfert, *F. V. Míča*, Prag 1925, Česká Akad.; J. Lauschman, *Pražské oratorium století XVIII.* (Prager Or. des 18. Jh.), Phil. Diss. Prag 1938, Karlsuniv., mschr.; M. Očadlík, *Zpěv českého obrození* (Gsg. der tschech. Wiedergeburt), Prag 1940, Kompas; E. Tomandlová, *Sepolkra Jiřího Ignáce Linka* (Die Sepolkren des J. I. Linek), Diplomarbeit Prag 1958, Phil. Fakultät, mschr.

Jaroslav Bužga

G. Das englische Oratorium. Der Begründer des engl. Oratoriums war Händel. Seine Entstehung verdankte es jedoch einem Zufall. Die Masque *Haman and Mordecai*, ein dramatisches Werk, wäre nach ihrer 1720 in Cannons, dem Sitze des Herzogs von Chandos, erfolgten Auff. wohl in Vergessenheit geraten, hätte sie nicht Bernard Gates, der Singknabenmeister der Chapel Royal, 1732 in London unter dem Titel *Esther: an Oratorio; or Sacred Drama* zu Ehren von Händels Geburtstag noch einmal aufgef. Das in privatem Kreis szenisch mit zwischen Bühne und Orch. befindlichem Chor dargebotene Stück hat Händel noch im selben Jahr für eine öffentl. Bühnenauff. rev., die jedoch vom Bischof von London untersagt wurde. Das Oratorium *Esther* kam daher ohne theatralische Handlung zur Darbietung, und bei dieser Praxis verblieb Händel Zeit seines Lebens sogar bei den weltl. Oratorien, obwohl der Londoner Bischof bereits 1748 verstorben war. Schon in der Orig.-Fassung der *Esther* von 1720 finden sich etliche aus Händels Brockes-Passion entlehnte Stücke, die in der rev. Fassung von 1732 noch vermehrt wurden. Die Auff. war erfolgreich genug, um Händel 1733 zur Schaffung von *Deborah* zu ermuntern. Dieses Werk enthält weitere Entlehnungen aus seiner Brockes-Passion sowie etliche Stücke aus den *Chandos anthems* und den *Coronation anthems*. Daß er

Scanned with OKEN Scanner

damit im Begriffe stand, eine neue Gattung zu schaffen, dessen war Händel sich nicht bewußt. Seine frühen Oratorien stellen eine dem Zufall überlassene Mischung von Opern und KM. dar. In seinen späteren Oratorien hat er nur selten Anleihen bei seinen eigenen Anthems gemacht, häufig dagegen bei seinen ital. Opern und Kantaten sowie Instr.-Kompos. Mit Werken wie *Saul* (1739), *Samson* (1743) und *Belshazzar* (1745), in deren Texten sich häufig Bühnenanweisungen finden, rückte der dramatische Charakter des Oratoriums in den Vordergrund. Der vom Anthem abgeleitete Chortyp hält sich jedoch bis zur *Jephtha* (1752), wenn auch keineswegs ausschließlich. So greift der Chor häufig in das dramatische Geschehen ein (z. B. im *Belshazzar*), oder er steht außerhalb der Handlung, gleich dem Chor in der griech. Tragödie, und kommentiert die bösen Leidenschaften des Menschen (z. B. „*Envy*" in *Saul*, „*Jealousy*" in *Hercules*, „*O calumny*" in *Alexander Balus*). Die Rolle des Chors in den Oratorien ist durchaus unterschiedlich. *Israel in Egypt*, das fast ausschließlich aus Chorstücken besteht, bildet einen Ausnahmefall; es hat den Anschein, als ob sich das Werk aus einem ausgedehnten Anthem entwickelt hätte. In vielen Oratorien dagegen, wie z. B. im *Solomon*, hat der Chor nur verhältnismäßig geringen Anteil. Das Einmalige in allen Werken stellt die Verbindung von Rezitativ und Opernarie mit Chorkompos. dar, welche teils auf Händels ev. Erziehung, teils auf die prunkvolle ital. KM. der Zeit zurückgehen. — Hinsichtlich der behandelten Stoffe scheiden sich die Oratorien in drei Hauptgruppen: 1. Werke mit Themen aus dem Alten Testament oder den apokryphen Schriften, 2. Werke mit Themen aus der jüd. Geschichte (z. B. *Judas Maccabaeus*), 3. Werke mit Themen aus der griech. Mythologie (*Semele* und *Hercules*). Dazu kommen noch das undramatische Oratorium *Messiah* sowie *Theodora*, die Geschichte einer christl. Märtyrerin. *Israel in Egypt* und *Messiah* verwenden im Gegensatz zu den übrigen Oratorien Bibeltexte, womit sie bei ihrer ersten Auff. in London wenig Anklang fanden. *Messiah* wurde erst durch die von Händel in seinem letzten Lebensabschn. jährl. veranstalteten Auff. zugunsten des Foundling Hospital populär. — In Anbetracht der Kraft und Originalität der Musik Händels und seiner unvergleichlichen Gabe der Charakterisierung (z. B. *Hercules*, *Belshazzar*, die Alten in *Susanna*, *Jephtha*) ist es kaum verwunderlich, daß es nur wenigen seiner Zeitgenossen gelang, mit seinen Leistungen zu konkurrieren. Tatsächlich wurde zu Händels Lebzeiten kaum ein Dutzend engl. Oratorien geschaffen; keines von ihnen war so bemerkenswert, daß es Händels überragender Stellung hätte gefährlich werden können. Händels Widersacher suchten ihr Glück eher in der Einführung ital. Oratorien. Werke wie *Jephtha* von Greene (1737), der als *serenata* bezeichnete *Solomon* von Boyce (1743) enthalten liebenswürdige Musik, doch mangelt es ihnen sowohl an dramatischer Kraft wie an substantieller Erfindung. Dass. gilt für das zwei Jahre nach Händels Tod geschaffene Oratorium *Judith* von Arne (1761). Händels Oratorien kamen, mit Ausnahme des *Messiah*, bis Ende des Jh. nur selten zur Auff., wenngleich Teildarbietungen nicht ungewöhnlich waren. Erst von der zweiten Hälfte des 19. Jh. ab begann man, zumindest einen Tl. der Händelschen Oratorien regelmäßig zu Gehör zu bringen. Immerhin aber hatte die Oratorienmode auch die engl. Komp. des späten 18. und frühen 19. Jh. ermutigt, eine große Zahl eigener Oratorien zu schaffen, wobei sich daneben der Brauch durchsetzte, Werke aller Art, sowohl geistl. wie weltl., von festländischen Komp. zu bearbeiten. Von dieser Musik kann heute kaum etwas noch ernst genommen werden. Unter den wenigen Werken, die noch immer Beachtung verdienen, befindet sich *Palestine* (1812) von Crotch, das zwar in keiner Hinsicht dramatisch zu nennen ist, aber doch wenigstens einigermaßen Leben aufweist. Die Auff. von Oratorien hielt sich im 19. Jh. durch provinzielle Festspiele lebendig, die z. T. noch auf das 18. Jh. zurückgehen (*Three Choirs*, 1724; Birmingham, 1768). Einen großen Auftrieb erhielt die Oratorienpflege auch durch die Werke von Spohr (*The Fall of Babylon*, Urauff. 1842 Norwich) und Mendelssohn (*Elijah*, Urauff. 1846 Birmingham), da der Einfluß dieser beiden Komp., vor allem jener von Mendelssohn, bei den engl. Musikern einen starken Eindruck hinterließ. Piersons *Jerusalem* (1852) ist nicht ohne Originalität, aber die meisten Werke aus der zweiten Hälfte des 19. Jh. sind längst in Vergessenheit geraten. Titel wie *The Martyrdom of St. Polycarp* (1854) von Ouseley, *The Woman of Samaria* (1867) von Sterndale Bennett oder *St. John the Baptist* (1873) von Macfarren haben wohl in einem statistischen Verzeichnis zu erscheinen, doch ist von der Lebenskraft, die diese Werke bei ihrer ersten Auff. aufgewiesen haben mögen, längst nichts mehr erhalten geblieben. Damals kamen Hunderte von derartigen und noch wertloseren Werken zur Auff. Ja, es galt fast als Ehrensache für Kirchenorg., Oratorien zu schreiben, und die zahllosen provinziellen Festauff. boten diesen kleinen Talenten, denen es sowohl an schöpferischer Phantasie, als auch an der Fähigkeit, in großem Stil zu komp., mangelte, genügend Auff.-Gelegenheiten. Das Oratorium war zu einem „geistl." Begriff geworden, als dessen Ausdrucksmittel man eine konventionelle, bald selbstzufriedene, bald sentimentale Musiksprache für unumgänglich hielt. Daher konnte ein Komp. wie Sullivan, der später in seinen komischen Opern lebendigste Orginalität und viel Geschick zeigte, sich in seinen Oratorien wie *The Prodigal Son* (1869) oder *The Light of the World* (1873) nicht über das Mittelmaß erheben. — Die Komp. des späteren 19. Jh. hatten dagegen ernstere Absichten, denn wenn auch *Eden* (1891) von Stanford, wie viele seiner Werke, an einem seltsamen Eklektizismus krankt, und *Job* (1892) von Parry zuweilen Tiefe vorgibt, ohne sie je zu erreichen, so war doch das Streben dieser beiden Komp. weitaus höher gerichtet, als das ihrer unmittelbaren Vorgänger. Ihre Musik kann, wenn auch nicht immer als inspiriert, so doch zumindest auch nicht als gewöhnlich bezeichnet werden. Der entscheidende Schritt nach vorwärts jedoch ist erst Elgar gelungen. Sein Oratorium *The Dream of Gerontius* (1900; Text von Kardinal Newman) bedeutet einen Markstein in der Geschichte moderner engl. Musik. Hier findet sich kaum ein Zeichen des Konventionalismus, der so lange dem engl. Oratorium angehaftet hatte. Die romant. Musiksprache von Elgars durchkomp. Oratorium verwendet geschickt ein Leitmotivsystem, welches einer bewußten Nachahmung Wagners zugeschrieben werden könnte, wenn nicht der Komp. selbst erklärt hätte, die Kunst des Zitierens markanter Themen von Mendelssohn gelernt zu haben. Das Bemerkenswerte an *The Dream of Gerontius* sind die brennende Leidenschaft und Aufrichtigkeit, lebhafte Orch.-Farben und eine bei weitem reichere Harmonik, als sie seinen engl. Zeitgenossen bekannt war. In *The Apostles* (1903) über einen biblischen Text zeitigt die Intensivierung der Leitmotivtechnik ein zuweilen bruchstückhaftes Resultat, doch zwingt das Werk den

ORGEL

Scanned with OKEN Scanner

Hörer durch dramatische Wucht, vor allem in der Szene der Reue des Judas und bei der Erscheinung der Engel am Grabe, in seinen Bann. Das folgende Werk, *The Kingdom* (1906), ist großzügiger konzipiert; manche dramatische Stellen dieses Oratoriums verraten jedoch, daß Elgars wahre Berufung wohl die Oper war. Die Beliebtheit des Oratoriums ist im 20. Jh. beträchtlich gesunken, und nur wenige moderne Komp. haben sich auf diesem Gebiet betätigt. Die Texte aus den Offenbarungen des Hl. Johannes benützende *Sancta Civitas* (1926) von Vaughan Williams enthüllt die auch aus anderen Werken dieses Komp. bekannte Neigung zum Mystischen. Das von Walton dramatisch konzipierte Oratorium *Belshazzar's Feast* (1931) besitzt leidenschaftliche Ausdruckskraft und kann wohl als völlige Abkehr vom traditionellen engl. Oratorium angesehen werden. *A Child of our Time* (1941) von Tippett protestiert gegen die Tyrannei eines totalitären Regimes. Ähnlich den Chorälen in den Passionen von Bach treten hier an die Stelle der Ruhepunkte Negro spirituals; obwohl diese den Zuhörer gewaltig zu packen verstehen, verschmelzen sie jedoch nicht sehr glücklich mit der drängenden Erregung des übrigen Werkes. Es ist noch zu früh, um sagen zu können, daß das Oratorium in England nach einer so kurzen Periode aktiven Lebens tot sei. Nicht leugnen läßt sich jedoch, daß ihm in den letzten Jahren nur wenig neues Blut zugeführt wurde.

Literatur: W. Dean, *Handel's Dramatic Oratorios and Masques*, London 1959, OUP; J. P. Larsen, *Handel's Messiah: Origins, Composition, Sources*, London 1957, Black; A. Schering, *Geschichte des Or.*, Lpz. 1911, B&H; P. A. Scholes, *The Mirror of Music*, 1844–1944, London 1947, Nov. & OUP; E. Walker, *A History of Music in England*, Oxford ³/1952; P. M. Young, *The Oratorios of Handel*, London 1949, Dobson.

Übs.: Helene Wessely Jack Allan Westrup

H. *Das deutsche Oratorium im 19. und 20. Jahrhundert.* Das oratorische Schaffen des 19. und 20. Jh. basiert zwar stark auf Haydns *Schöpfung* und *Jahreszeiten*, die genau um die Jh.-Wende dem Oratorium einen bis dahin unbekannten Höhepunkt schenkten, geht aber textlich und auch gesellschaftlich im wesentlichen eigene Wege. Wieder ist es wie zu Händels Zeiten die mehr oder weniger bewußte Hinwendung zum Heroischen, das als Inhalt und Aufgabe des Oratoriums angesehen wird und damit zunächst der künstlerisch dem Kleinformat zuneigenden Biedermeierzeit ein ihr sonst unerreichbares Ideal erfüllt. Drei Felder lassen sich in diesem Hang zum Heroismus unterscheiden: Der biblische Bereich, der hist., der im Legendenstoff sich auch mit biblischer Thematik berühren kann, und endlich der apokalyptische, der zwar auch auf der Bibel fußt, aber das Oratorium dieser Jahrzehnte doch von dem des 18. und des 20. Jh. unterscheidet. Im rein biblischen Bereich sind es zunächst die Oratorien von B. Klein, der mit *Hiob* (1822), *David* (1830) und *Jephta* (1828) einem palestrinensischen Archaismus huldigt, den zwar schon Schumann als „*unglücklich wirkende Einfachheit*" kritisierte, der aber gleichwohl allmählich Werke wie Grauns *Tod Jesu* zu verdrängen vermochte. Etwa in die gleichen Jahre fällt Schuberts Fragment *Lazarus* (1820), vor allem aber die Wirksamkeit Friedrich Schneiders, der unter seinen sechzehn Oratorien sich u. a. mit der *Sündflut* (1823), *Jesu Geburt* (1825), *Absalom* (1830), *Gethsemane und Golgatha* (1855) stark zum biblischen Oratorium bekennt. Spohrs *Des Heilands letzte Stunden* (1835) und *Der Fall Babylons* (1840) sowie Mendelssohns *Paulus* (1836), in dem nach Bachs Vorbild Choräle die Volkstümlichkeit wesentlich förderten, sowie der um zehn Jahre jüngere *Elias* (1846), in dem die Choräle aber schon wieder durch choralähnliche eigene Sätze Mendelssohns ersetzt wurden, sind für die 1. Hälfte des Jh. weitere wichtige Stationen dieses biblisch gebundenen Oratoriums. Das mehr hist. orientierte Oratorium wird in dieser Zeit einmal durch mancherlei Hinwendung zu den dramatischen Ereignissen um Jerusalem bestimmt; mehrfach wird die „*Zerstörung Jerusalems*" zum Vorwurf genommen, so bei K. Löwe (1829; mit 10 Solisten und acht Chören) und Ferdinand Hiller (1840). Den Typ eines säkular-hist. Oratoriums vertreten um diese Zeit Werke von K. Löwe wie dessen *Palestrina* (1841), *Gutenberg* (1835) und *Johannes Huß* (1842), in denen wohl auch die romant. Freude an geschichtlichen Stoffen sich spiegelt. Am stärksten aber verband sich, vielleicht auch unter dem religiösen Mystizismus, der der Romantik eigen ist, der eschatologisch-apokalyptische Zug dem Heroismus im Oratorium dieser Zeit. „*Die letzten Dinge*" wurden geradezu unter diesem Titel von Eybler (1810) und von Spohr (1826), ferner als *Das Weltgericht* von Schneider (1819), einem Werk von damals triumphalem äußerem Erfolg, oder, schon in der 2. Hälfte des Jh., von Raffs *Weltende, Gericht, neue Welt*, freilich auch oft in der kleinbürgerl. oder gar weichlichen Sprache der Zeit mit einer mehr oder minder großen Bildhaftigkeit der Musik angesprochen. — Dieser mystisierende Zug gibt vielleicht auch die Erklärung dafür, daß man gerade im frz. Sprachraum einschließlich der Nachbarländer Schweiz und Belgien nun in der 2. Hälfte des Jh. ein eigenes Kapitel der Oratoriengeschichte in dieser Richtung schrieb. Während bei Wagner in seinem *Liebesmahl der Apostel* (1843) die von Löwe bekannte Form des MCh.-Oratoriums eine fragwürdige und nicht weiter entwicklungsfähige Variante ausbildete und während Schumann in seinen beiden Oratorien *Der Rose Pilgerfahrt* (1851) und *Paradies und Peri* (1843) allzusehr der kleinbürgerl. Empfindsamkeit der Zeit entgegenkam und andererseits Liszt sich mit seiner *Legende von der hl. Elisabeth* (1867) und dem *Christus* (1873) so stark in spezifisch-kath. Haltung „an alle" wandte, daß man die *Legende* sogar gelegentlich auf die Bühne zu bringen suchte, bildete Frankreich besonders unter Führung von Lesueur diese dem Oratorium sehr eigentümliche und wesensnahe Form des „*Mystère*" aus, wie man das Oratorium jetzt oft nannte. Zwar betonte zunächst noch Berlioz mit der *Damnation de Faust* (1846) und mit der „Trilogie sacrée" *L'enfance du Christ* (1854) neben dem Priesterlichen das Opernhafte stark, doch machte sich das Mystische schon bei Saint-Saëns in dessen *Oratorio de Noël* (1858) mit bewußt greg. archaisierenden und zahlreichen liturg. Beziehungen neben einer Einbeziehung des weihnachtlichen frz. Vld. stärker bemerkbar und erreichte bei César Franck in dessen *Rédemption* (1872) und *Les Béatitudes* (1880) einen besonderen Höhepunkt mystisch gebundener expressiver frz. Romantik. „Es gibt in den ‚Seligpreisungen' nichts oder fast nichts für die Kunst. Hier spricht Seele zu Seele . .", lautet das Urteil R. Rollands über die geistige Grundhaltung von Francks Musik. Gegen Ende des Jh. setzten Massenet mit *La vierge* (1879), Gounod mit der *Rédemption* (1882) und der Belgier Tinel mit seinem *Franziskus* (1888) die Linie des mus. oft mehr als Gemisch von Händel, Mozart und Wagner wirkenden, textlich aber der hoch hinaus strebenden, mystifizierten Legende verbundenen Oratoriums fort, wofür noch Debussys *Martyre de St Sébastien* (1911)

Scanned with OKEN Scanner

einen verspäteten Beitr. lieferte. Ein artverwandtes Sonderkapitel der neueren Oratoriengeschichte wurde gleichzeitig durch Perosi in Italien geschrieben, dessen Trilogie *Passione di Christo* (1897 Mailand) trotz oder vielleicht auch wegen des Stilgemisches eine Zeitlang internat. Aufsehen erregte und dessen „*sacra rappresentazione*" *Nazareno* noch einmal altital. Erinnerungen an die Stilwelten Neris wachruft. Dieser „*Damm gegen die oratoriumswidrigen Neigungen des* (damaligen) *italienischen Musikgeschmacks*" (Kretzschmar) findet in anderen Ländern nur eine schwache Parallele; am stärksten vielleicht noch in England, wo E. Elgar mit *The Apostels* (1903) in sieben Bildern das Wirken des Heilands von der Bergpredigt bis zur Himmelfahrt auf ähnlichen Bahnen einer mehr oder weniger unbedenklichen Stilmischung wie Perosi beschreibt, aber auch schon vorher mit dem *Traum des Gerontius* (1900) sich einen Welterfolg gesichert hatte, wobei übrigens für das Weiterblühen des Oratoriums immer wieder an die besonders günstigen sozialen Voraussetzungen in dem sich schnell entwickelnden bürgerl. Chorwesen und den daraus sich ergebenden Musikfesten erinnert werden muß. Im slawischen Raum nahm Dvořák mit der *St. Ludmilla* (1886) und vor allem der zu seiner Zeit fast wie ein Messias des Oratoriums begrüßte Pole Nowowiesky mit seiner *Kreuzfindung* (*Znalezienie Krzyża świetego*; 1906) diese im wesentlichen immer wieder unter Listzs Einfluß stehende Form und Technik des neuzeitlichen Oratoriums auf. — In Deutschland sind es nicht wie in Frankreich die großen führenden Namen der Mg., die auch das Oratorium in eine neue Zeit hinüberführen; hier traten u. a. Männer wie Bruch (mit dem *Moses*, 1896), Ph. Wolfrum (mit dem *Weihnachtsmysterium*, 1898), F. Draesecke (mit seinem *Christus*, 1895–1898; Urauff. 1912) oder Georg Schumann (mit *Ruth*, 1908) in die Lücke. Doch übernahm im 2. und 3. Jahrzehnt des 20. Jh. der deutschschweiz. Raum eine Führungsrolle in der Geschichte des Oratoriums. Dabei schieden sich ziemlich deutlich der mehr kath. bestimmte Anteil des deutschen Südens, der dann stark zum Volksoratorium, einem neuen „*oratorio volgare*", neigt, von dem mehr symbolisierenden Oratorium, das, wieder unter frz. Einfluß, jetzt in der Schweiz heranwuchs. Es reicht bei F. Martin sogar bis zum Tristan-Stoff hinüber (*Le vin herbé*, 1941), schafft aber andererseits immer neue Übergangsformen zur Oper, die dadurch neue Anregungen erhält. Im süddeutschen Raum wurde zunächst J. Haas mit der *Hl. Elisabeth* (1931), dem *Lebensbuch Gottes* (1933), dem *Lied von der Mutter* (1938) und dem Vld.-Oratorium *Das Jahr im Lied* zum unbestrittenen Führer dieser Gattung, die dann aus dem gleichen Raum Männer wie O. Jochum (*Der jüngste Tag*, 1931) oder C. Bresgen (*Vita Mariae*, 1950) weiter pflegten. Auch H. Reutter gehört wenigstens mit dem *Großen Kalender* (1933), den man wegen der „*Gelenkigkeit seiner Phantasie*" als typisch süddeutsch empfand, in dieses Reich des volkstümlichen Oratoriums, das schon von F. Philipp mit der *Friedensmesse* (1920) wieder in die Bahnen kath. Volksmusik im besten Sinne des Wortes zurückgeführt wurde. Künstlerisch fesselnder aber scheint der Beitr. des deutsch-schweiz. Raums zur jüngsten Geschichte des Oratoriums. Das beginnt etwa mit Suters *Le Laudi* (1924), einem in seiner Klangschönheit vielleicht zu schnell verblühten Werk, und erhält seine Krönung bei C. Beck, F. Martin und W. Burkhard. Becks *Oratorium nach Sprüchen des Angelus Silesius* (1933) und *Der Tod von Basel* (1953), Burkhards *Das Gesicht des Jesaja* (1935), ein Werk von elementarer Bedeutung für die Gattung überhaupt, und Martins *Et in terra pax* (1944) sowie vor allem sein *Golgatha* (1945–1948) mögen stellvertretend für eine ganze Gruppe teils kantatennaher, teils mehr dramatisierter Werke stehen. Besonders aber hat A. Honegger dem modernen Oratorium durch die kühne Konfrontierung mit der Welt des Theaters neue Impulse geschenkt. Sein „dramatischer Psalm" *König David* (1921), die biblische „action musicale" *Judith* (1925) und seine *Jeanne d'Arc au bûcher* (1935) stellen einen neuen Typ eines auch visuell tendierten Oratoriums dar, wobei der Streit, ob sie mehr dieser oder jener Gattung angehören, müßig sein dürfte. — Schließlich hat auch der deutsche Norden, meist aus eigener prot. Schau, das Oratorium auf seine Art gefördert. Gehörten Namen wie R. Wetz, K. von Wolfurt oder G. von Keussler geistig noch überwiegend dem 19. Jh. an, und schien P. Hindemiths *Das Unaufhörliche* (1931) eine mehr subjektiv-weltanschaulich bedingte Station auf seinem Wege zu bedeuten, so begann mit K. Thomas (*Auferstehungsoratorium*, 1930; *Weihnachtsoratorium*, 1930) deutlich eine neue Zeit des deutsch-prot. Oratoriums, zu der das Haupt dieser Richtung, H. Distler, wohl nur deswegen nichts beitragen konnte, weil sein Denken völlig liturg.-a cappellistisch ausgerichtet und daher sowohl der lyrischen wie der dramatischen Komponente im Sinne des Oratoriums entbehrt. Wohl aber erhielt es einen vorläufig letzten Höhepunkt in Driesslers geistl. Oratorium „*Dein Reich komme*" (1948), das erhebliche Durchschlagskraft bewies, und in dem „*De profundis*" des gleichen Komp. (1952); eine Ergänzung aus dem weltl. Bereich erfuhren beide durch Driesslers heiteres Oratorium *Gaudia mundana* (1951). Vorläufig noch ungelöste Probleme für die Zukunft des Oratoriums werfen die Schöpfungen von Strawinsky (*Threni, id est Lamentationes Jeremiae* 1953), Schönberg (*Moses und Aaron* 1954; als Oper 1957) und Orff (*Comoedia de Christi resurrezione* 1955) sowie M. Tippet (*A Child of our Time* mit Negro Spirituals) auf diesem Gebiete auf, weil in ihnen, wenn auch nach verschiedenen Seiten, Grenzen angegangen werden, die die geschichtlich gewordene Form des Oratoriums in Frage stellen.

Literatur: C. H. Bitter, *Beitr. zur Geschichte des Or.*, Bln. 1872. Oppenheim; H. Kretzschmar, *Führer durch den Concertsaal*, II. Abt., 2. Tl. *Or. u. weltl. Chw.*, Lpz. 1890, Liebeskind; A. Schering, *Geschichte des Or.*, Lpz. 1911, B & H; H. Schnoor, *Das Or. vom Ende des 18. Jh. bis 1880* in AdlerH 2/1929, 927 ff.; ders., *Or. u. weltl. Chw.* in Führer durch den Konz.-Saal, Lpz. 1939, B & H; H. Lindlar, *I. Strawinskys sacraler Gsg.*, Regensburg 1957, Bosse; K. Wörner, *Golteswort u. Magie. Die Oper „Moses u. Aron" v. A. Schönberg*, Heidelberg 1959, Schneider; Kritiken u. Besprechungen in den Zss. Melos u. Musica.

Otto Riemer

I. Das italienische Oratorium im 19. und 20. Jh. Um 1800 hat das Oratorium in Italien durch das Eindringen des Opernstils den tiefsten Stand des Niedergangs erreicht. Die äußere Form blieb die alte, eine Folge von Arien und Duetten mit Secco-Rezitativen. Den Arien eignet wohlklingende Virtuosität und oberflächliche Gefälligkeit, besonders in der Form der Canzonetta auf leichtfüßige fünf- und siebensilbige Vs., ein Erbgut Metastasios. Chöre fehlen. Oft werden in den geistl. Text berühmte Opernstücke oder auch Motive von Vld. eingefügt, wodurch ein Mischmasch („*oratorio-centone*") entstand. Die Libretti selbst, aus denen oft die Gestalt des „*storico*" (= „*testo*") verschwindet, entbehren der Würde, haben das einzige

Ziel zu unterhalten und schließen komische Szenen und Personen nicht aus. Wenn auch die Handlung nicht auf die Bühne gebracht wird, so fehlen doch nicht die suggestivsten Hinweise auf sie. Es kam schließlich so weit, daß man eine gesungene hl. Erzählung in ein „*melodramma spirituale*" oder in eine „*rappresentazione sacra*" und zuletzt in ein „*melodramma sacro*" verwandelte, wie es z. B. Rossinis *Mosè* ist. Die Grundsätze A. Spagnas (s. o., Sp. 129) blieben auch für die Komp. des 19. Jh. gültig. Seine Anweisung, das Oratorium solle mit einer „*arietta allegra, che discogliesse con universal godimento il congresso*" schließen, schien die Unterwerfung der Gattung unter die Gewohnheiten der Oper zu rechtfertigen. Was Spagna selbst als „*scherzi dell'ingegno*" gemeint hatte, wurde ernst genommen, etwa der Satz: „*se scrive da Poeta, crede fermamente da Cattolico*", mit dem er einen recht seltsamen Dualismus zwischen Poet und Gläubigen sanktioniert zu haben schien. — Es handelte sich nicht nur um einen künstlerischen Niedergang, sondern um einen Zerfall des religiösen Empfindens, an dem die Ideen der Illuminaten, der frz. Revolution und der wiss. Materialismus, die sich im sozialen Leben Italiens breit machten, beteiligt waren. Wie nach der frz. Revolution die Betsäle, so verschwand das Oratorium als geistl. Erbauungskunst und blieb nur als geistl. Kunstform bei einigen Musikern von besonders religiöser Haltung und bei einem Publikum von kultureller Empfänglichkeit lebendig; dabei wandte es sich manchmal auch weltl. Themen zu (z. B.: E. Wolf-Ferrari, *La Vita nova*, 1903, oder L. Refice, *Transitus Dantis Poetae*, 1921). „*L'oratorio continua a vivere come forma d'arte individuale, intellettuale e aristocratica, come un riflesso d'altri tempi, uno strascico di una cosa che fu e non come un prodotto spontaneo e primitivo dei bisogni e dei sentimenti d'oggidì*" ... „*È diventato una forma libera, regolata soltanto dal criterio, dal gusto e dal capriccio dei singoli compositori*" (D. Alaleona, *Storia dell' Oratorio musicale in Italia*, Mailand 1945, 202 und 205). Später wurden die geistl. Themen in eine opernhafte Form gekleidet, mit oder ohne Bühne, sei es die der „*sacre rappresentazioni*" oder die der „*misteri*" (wie z. B. I. Pizzetti, *Rappresentazione di Abramo e Isacco*, 1917, und *Rappresentazione di S. Uliva*, 1933, sowie O. Respighi, *Maria Egiziaca*, „*Trittico per concerto*", 1932). Solche allein durch ihren künstlerischen Wert berechtigte Neuschöpfungen konnten zwar ohne Skandal, aber nicht ohne einen scharfen Zusammenstoß in die Konzertsäle und in die Theater wechseln. Der weltl. Charakter der Kundgebung konnte bisweilen dadurch gemildert werden, daß man solche „Oratorien" in Zyklen oder Musikfeste eingliederte (wie bei der *Sagra Umbra* in Perugia). Die formalen Wandlungen, die das Oratorium dabei durchmachte, sind von geringerer Bedeutung und spiegeln im allgemeinen die Entwicklung der mus. Technik in Harmonie, Instrumentation und Polyphonie wider. — Zu den Stimmen, die im 19. Jh. gegen diese Entwicklung protestierten, gehört der Priester G. B. Candotti (1809–1876), der in einem Privatbriefe betrübt die Situation seit 1832 beschrieb. Ihm folgten 1838 Kardinal Ostini, Bischof von Jesi, und 1840 G. Spontini. Eine Gegenaktion leitete ein Schüler Candottis, der Domherr Jacopo Tomadini (1820–1883) in die Wege, der sich Guerrino Amelli (später Benediktinerpater Ambrogio, 1848–1933), in Mailand Gründer einer *Schola cantorum* (1874) und einer *Scuola Superiore di Musica sacra* (1882), anschloß. Candotti und noch mehr Tomadini verwirklichten eine Restaurationsbewegung (der letztere in Anlehnung an Palestrina), die sich in seinem Oratorium *La risurrezione di Cristo* (1864) geltend machte. Im Vorw. zu seinen *XX Motectula* hat Tomandini den Grundsatz ausgesprochen, daß durch die Musik „*debbono venire eccitati nell'animo nobili e degni affetti, mossi devotamente i cuori dei fedeli, le menti sollevate alle supernali cose*". Liszt hegte für Tomadini lebhafte Bewunderung und lobte sein Oratorium „*per il suo carattere sostenuto e veramente religioso, per la grazia e la dignità dell'insieme, la sapiente costruzione dello stile armonico e fugato congiunta all'espressivo e nobile disegno della melodia*" (Brief an Tomadini vom 14. Juli 1867). Die Restauration war langwierig und mühsam; sie hatte gegen weit verbreiteten schlechten Geschmack zu kämpfen, der in weniger kultivierten kirchl. Kreisen sogar hartnäckig verteidigt wurde. Zudem fehlten vielfach die Vokalkräfte für einen Oratorienchor. Jedoch hat die Wiedererweckung von Bachs *Matthäuspassion* auch in Italien den Anfang zu einer Wiedergeburt des Oratoriums bedeutet. Mit der zunehmenden Kenntnis Bachs und Händels kehrte auch das Verständnis für ältere ital. KM. zurück, so auch für den Carissimi der Oratorien und für den Marcello der Ps., deren Studium an den Kons. Verdi vorschlug. — Inzwischen komp. andere Musiker mit verschiedener Bestimmung und wechselndem Erfolg Oratorien. Erwähnenswert sind, schon vor Tomadini, durch ihre strengere stilistische Haltung die ein wenig kühlen und akad. fünf Oratorien von N. Zingarelli, unter denen *La riedificazione di Gerusalemme* (1812) das beste ist, *Eudossia e Paolo* (1845) und *Baldassare* (1852) von T. Mabellini, die acht Oratorien von P. Raimondi, darunter die Trilogie *Putifar-Giuseppe-Giacobbe* (1852), *Ester* (1860) von Luigi Gordigiani (1806–1860), *Gli Ortonesi in Scio* (1859) von Paolo Serrao und später *Neaman* (1867) und *Eli* (1885) von Michele Costa (1808–1884), *Getsemani e l'orto degli ulivi* (1887) von Giovanni Bottesini (1821–1889), *Isaias* (1887) von Luigi Mancinelli (1848–1921), *La figlia di Jefte* (1894) von Ettore Pozzoli (1873–1957). Auch Musiker wie Antonio Bazzini (1818–1897) und Giuseppe Martucci (1856 bis 1902) fühlten sich vom Oratorium angezogen, sei es in dem beschränkteren Rahmen einer „*Cantata*" wie Bazzini in *La risurrezione di Cristo*, sei es in Gestalt eines Volloratoriums wie Martucci in seinem Jugendwerk *Samuele*, das bis jetzt unaufgef. und unveröff. geblieben ist. Andere, wie Nino Cattozzo (* 1886), übertrugen die geistl. Handlung auf die Bühne (*I Misteri Gaudiosi*, 1923, und *I Misteri Dolorosi*, 1929). Alle diese Komp. bemühten sich, Form und Inh. des Oratoriums zu heben, wenn es ihnen auch nicht immer gelang, sich völlig vom opernhaften Modegeschmack zu distanzieren; bald verfielen sie in einen farblosen Akademismus, bald entwickelten sie einen verfeinerten Sinn für Harmonie und Instrumentation (wie Bazzini und noch mehr Mancinelli). Die Restaurationsbewegung erhielt eine offizielle Sanktion in dem von Papst Leo XIII. genehmigten *Regolamento pro musica sacra* (24. Mai 1884). Neue mutige Kräfte widmeten sich der Aufgabe, darunter G. Terrabugio (1842–1933), der die Zs. *Musica sacra* begründete, der tüchtige Giuseppe Gallignai und der gläubig-kämpferische Giovanni Tebaldini. Der letzte Anstoß kam von dem *Motu proprio* Papst Pius' X. (22. Nov. 1903), unter dessen Pontifikat in Rom die *Pontificia Scuola Superiore di Musica Sacra* gegr. wurde. In diesem Zusammenhang entstanden die zwölf Oratorien von L. Perosi, die das Schema von Carissimi wieder aufnehmen. Der Text

Scanned with OKEN Scanner

wird wieder lat., zweigeteilt, die Erzählung vorgetragen vom „Storico" (der bald einem Solisten, bald dem Chor anvertraut wird). Die Musik stützt sich auf den greg. Choral, verschmäht nicht Anlehnungen an Bach, Schütz und Händel, die Instrumentation erinnert gelegentlich an Wagner, besonders an *Parsifal*. Die Musik Perosis wirkt lebendig und unterscheidet sich von allen anderen Oratorien durch ihr schlichtes Glaubensgefühl und durch die ergreifende Menschlichkeit, die sie erfüllt und erhebt. Seine berühmtesten Oratorien sind *La Risurrezione di Cristo* (1898), *La Risurrezione di Lazzaro* (1898), *Il Natale del Redentore* (1899), *Il Giudizio Universale* (1904), *La strage degli innocenti* (1900), *Transitus Animae* (1907). Für sich steht *Mosè* (1901), der unter der Bezeichnung *„poema sinfonico-vocale"* eine mehr opernartige Struktur besitzt, auch wenn der mus. Ausdruck zwischen dem geistl. Idyll und dem Oratorium schwankt. Perosis Nachf. zeichnen sich durch die Ernsthaftigkeit ihrer Werke aus, sind aber in der Erfindung weniger glücklich und ersetzen die Bezeichnung Oratorium häufig durch „sinfonische Dichtung", „Kantate", „azione sacra" oder „Mysterium", so etwa E. Wolf-Ferrari, *La Sulamita* (1898), Giocondo Fino (1867–1960), *Christus* (1929), L. Refice, *Cananea* (1910), *Maria Maddalena* (1917), *Martirium Agnetis Virginis* (1919), *Trittico Francescano* (1926), *La Samaritana* (1934), Arnoldo Furlotti (* 1880), *Judith* (1911), *La Samaritana* (1919). — Im 20. Jh. wurden oratorische Kompos. seltener, folgten aber in ihrem Stil der allgemeinen Entwicklung, so M. E. Bossi in *Canticum canticorum* (1900), *Il Paradiso perduto* (1903) und *Giovanna d'Arco* (1914). Von bewußt moderner Haltung sind die *Passione* (1937) von G. F. Malipiero, der auch auf Töne des 17. Jh. zurückgreift, *Figliuol prodigo* (1943) von Antonio Veretti (* 1900), *Job* (1950) von Luigi Dallapiccola und *Noche oscura* (1951) von Goffredo Petrassi, diese letzten Werke in kompromißlosen modernen Techniken komp. und von der Form wie vom Geist des klass. Oratoriums weit entfernt.

Literatur: D. Alaleona, *Storia dell'oratorio musicale in Italia*, Mailand 1945; C. Bellaigue, *Une Jeanne d'Arc italienne* in Revue des deux Mondes, Paris 1915; G. Cacciola, *Jacopo Tomadini teorico e artista* in RMI 51, 1949; E. Carabella u. E. Mucci, *L'oratorio musicale e „La Risurrezione di Cristo" di L. Perosi*, Mailand 1924; F. Cicconetti, *Memorie intorno a Pietro Raimondi*, Rom 1867; G. Confalonieri, *Bruciar le ali alla Musica*, Mailand 1945; A. Damerini, *Lorenzo Perosi*, Mailand 1953 (enthält eine kurze Bibliogr.); F. Florimo, *La Scuola musicale di Napoli e i suoi Cons.* III. 1880—1884; G. M. Gatti, *Guida storico-musicale sul mistero „Giovanna d'Arco" di M. E. Bossi*, Turin 1914; M. Giannini, *Teodulo Mabellini e la musica*, Pistoia 1899; F. Mompellio, *Marco Enrico Bossi*, Mailand 1952 (auch f. die Bibliogr. v. Bossi); G. Orefice, *Luigi Mancinelli*, Rom 1921; G. Pannain, *Ottocento musicale italiano*, Mailand 1952; G. Pasquetti, *L'Oratorio musicale in Italia*, Florenz 1908; L. Pistorelli, *Jacopo Tomadini e la sua „Risurrezione di Cristo"* in RMI VII, 1899; R. Rolland, *D. Lorenzo Perosi* in Musiciens d'aujourd'hui, Paris 1908; G. Roncaglia, *L'Oratorio di Lorenzo Perosi* in Accad. Music. Chigiana, Siena 1957; ders., *L'orchestra di Perosi*, ebda. 1959; A. Simonetti, *Teodulo Mabellini*, Pistoia 1923; A. Schering, *Geschichte des Or.*, Lpz. 1911; A. Toni, *Antonio Bazzini*, Mailand 1946; L. Torchi, *Studio critico sul „Canticum canticorum" di M. E. Bossi* in RMI VII, 1900; L. Torri, *„La Passione di Cristo" di Lorenzo Perosi*, ebda. V, 1898.

Übs.: Albert Müry — **Gino Roncaglia**

Orchester (hierzu die Orchesterbesetzungs-Tabellen, S. I–XVI, nach Sp. 192). *Inhalt*: A. Außereuropäische und antike Instrumentalgruppen. — B. Das neuere Orchester. I. Definition. II. Besetzung. III. Sitzordnung.

A. *Außereuropäische und antike Instrumentalgruppen.* Außereurop. und antik-orientalische Orch. im Sinne des heutigen Sprachgebrauchs lassen sich nur selten nachweisen. Abgesehen von den symphonischen Orch. des modernen Orients, kann man von orchesterähnlichen Ensembles nur dann sprechen, wenn vereinzelte Elemente, aus deren Gesamtheit sich der neuzeitliche, abendländ. Begriff „Orchester" zusammensetzt, nachgewiesen werden können, insbesondere wenn zunächst Häufung von Instr. der gleichen Gattung, später chorische Besetzung einzelner Instr.-Gruppen, zu denen weitere, andersgeartete Instr. treten können, vorliegt. Auch muß erwiesen sein, daß diese Gruppen nicht allein der bloßen Vermehrung des Klangvolumens oder der kollektiven Gestaltung einer melodischen Linie dienen, sondern auf einer höheren Stufe auch im Unisono, heterophonisch, diminuierend oder rhythmisch variierend musizieren. Wenn C. Sachs gelegentlich von der syrischen „Frauenkapelle" des ägypt. Herrschers Amenophis IV.-Echnaton spricht (vgl. Mw., 35), so meint er damit eine ganz willkürliche Zusammenstellung von Haremsmusikantinnen, von denen jede einzelne ein anderes Instr. spielt, letzten Endes also eine erweiterte kam. Instrumentalgruppe im Rahmen der

Abb. 1: Zum Zwecke der Klangverstärkung zusammengestellte Trommelgruppe auf Ceylon.

Palastveranstaltungen. Auch [illegible]us Bildwerken bekannten assyrischen und elamitischen Musikergruppen aus dem 1. Jahrtausend v. Chr. (beide im BM), deren letztere, von C. Sachs wieder als „Hofkapelle" bezeichnet, mit nicht weniger als sieben aufrecht gespielten Winkel- und einer horizontalen Trag-Hf. sowie mit Doppelob. und Trommel dem assyrischen Eroberer entgegenzieht (MGG IX, 1081/82), entsprechen ebensowenig dieser Art von Musikergemeinschaft, die wir heute als „Kapelle" oder gar als „Orchester" bezeichnen wie kam. Darstellungen des antiken Orients, die größere Vokal- und Instrumentalensembles zeigen. Eine Gruppe von fünf oder gar sieben miteinander musizierenden Hf. (phar. Ägypten) bildet im Höchstfall ein Hf.-Quintett oder -Septett, nicht aber ein Orchester, zumal es erwiesen ist, daß in diesen speziellen Fällen jeder einzelne Harfner verschiedenartig gespielt hat, nicht

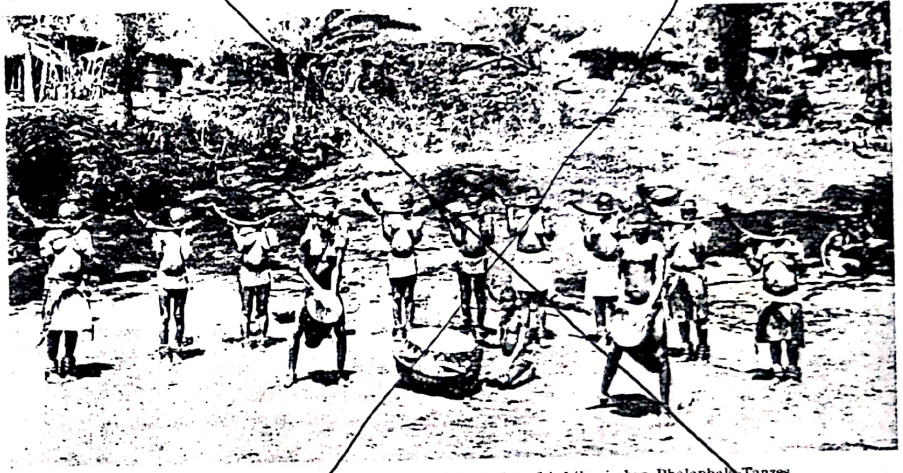


Abb. 2: Weibliches Hornorchester zur Begleitung des südafrikanischen Phalaphala-Tanzes.

also im chorischen Unisono (vgl. Art. *Harfe*, Sp. 1542 und Taf. 62). Wenn also in der archäologischen oder vgl.-mw. Lit. immer wieder von „Orchestern" oder „Kapellen" die Rede ist, so müssen diese Ausdrücke von Fall zu Fall überprüft werden um festzustellen, ob es sich wirklich um eine solche Großgruppe professioneller Musiker handelt, die man im heutigen Sprachgebrauch als Orch. bezeichnet. Auch wenn die Anfänge der Orch.-Bildung von völkerkundlicher Seite in den Panflötengruppen melanesischer und polynesischer Stämme (W. Nölle), in den Querflötenensembles Neu-Guineas (vgl. Art. *Flöte*. Abb. 20) oder in afr. Trommlergruppen gesucht werden, so handelt es sich doch wohl eher zunächst um das Aufblühen von Musikergenossenschaften im allgemeinen (F. Bose), die aber nicht immer die Bezeichnung „Orchester" verdienen. — Mus. Gruppenbildungen sind wie das Berufsmusikertum an die Geschichte der Monarchie gebunden. Ihre Entwicklung vollzieht sich in drei Stufen. Zunächst kommt es zu einer Häufung von Klangwerkzeugen und Ausführenden im Zuge der Repräsentationsfreude orientalischer Fürstenhöfe. Die Folge ist eine Steigerung der Klangpracht auf Grund der eingesetzten Musikinstr., die wiederum eine Vermehrung der Klangfülle zur Folge hat. In diesem Sinne wird ein an sich auch mit kleineren Mitteln ausführbares Klangbild in der Hof- und Militärmusik verstärkt, oft mit einem heraldischen Doppelsinn, daß nämlich einem bestimmten Grade der Nobilität eine bestimmte Anzahl von Instr. reserviert ist (die Kriegstrommeln des Negus). So kommt es, daß bereits auf dieser Stufe Vor- und Frühformen orchestraler Gruppen zu verzeichnen sind. Auch das alte Ägypten kennt die Verdoppelung und Verdreifachung instr. vorgetragener Melodien bei Zeremonial-, Fest- und Prozessionsmusik, insbesondere bei Freiluftauff. (vgl. Art. *Klapper*, Taf. 39, 1). Bekannt ist, daß auch der chin. Hof aus Gründen der Repräsentation turkistanische, koreanische, mongolische, ind., tibetische, annamitische und birmanische Vokal- und Instrumentalgruppen unterhielt, wie denn auch häufig auf friedlichem oder kriegerischem Wege die Musikanten einer Prinzessin bei ihrer Heirat von ihrem Gatten, die Musikergruppen besiegter Gegner in den Besitz des siegenden Herrschers übernommen worden sind, zur Erhöhung höfischen Glanzes und symbolhafter Erweiterung der eigenen, politischen und militärischen Überlegenheit. Im gleichen Sinne sind noch immer die Bildfolgen der *Cantigas de Santa Maria* zu verstehen, da die vermittelten Darstellungen musizierender Instrumentalisten weder einen Zusammenhang zum überlieferten Text haben noch ein span. „Hoforchester" bilden, sondern den Glanz und die Macht des Herrschers demonstrieren sollen. In fast allen der aufgezählten Fälle handelt es sich aber um eine Vielfalt von solistisch eingesetzten Instr. (nicht um chorische Besetzung), also um eine Erweiterung des kam. Prinzips, und man muß sogar annehmen, daß der im alten und neuen Orient herrschenden Sitte der Aufführungspraxis gemäß diese Instr. nicht im Unisono, sondern nahezu regelmäßig heterophonisch musiziert haben, während auch von den vielzit. „Trommelorchestern" der Neger eine ganze Reihe ausgenommen werden muß, da sie polyrhythmisch spielen, also wieder nicht chorisch, im Gegensatz zu